

Masteroppgave i Medievitenskap

Institutt for Medier og Kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høsten 2010

Skrevet av Jenny Johannes Kaikumo Jacobsen

Kyskhetsløfter ved en kjøkkenbenk

Om realismebegrepet i

britisk nybølgefilm og dogme95

Sammendrag

Kyskhetsløfter ved en kjøkkenbenk - Om realismebegrepet i britisk nybølgefilm og dogme95 er en studie om realismebegrepet i film. Ved å analysere filmretningene britisk nybølge og dogmefilm, vil jeg se på hvordan elementer som narrativitet og tekniske hjelpemidler i såkalt realistiske filmer og filmretninger formidler realisme. Jeg har særlig tatt for meg filmene *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) og *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) da disse filmene er svært kjente og representative eksempler for disse filmretningene. I tillegg er britisk nybølge og dogmefilm inspirert av filmmanifeste; nybølgen løselig gjennom Free Cinema-manifestet og dogmefilmen mer direkte gjennom Kyskhetsløftet. Begge manifestene oppfordrer filmskapere til å beskrive en slags sannhet, og gjennom analysen vil jeg se på om filmene er vellykkede både manifesttrofasthet og sitt forhold til "virkeligheten". Jeg forsøker ikke å gi *ett* svar på hva realisme er, jeg vil heller diskutere historiske og praktiske tilnærminger til et medium mange har hyllet for å ha størst mulighet for å skildre naturtrohet.

Summary

Vows of Chastity by a Kitchen sink – on the concept of realism in the films of British New Wave and Dogma 95 is a study on realism in films. By analysing the film making movements of British New Wave and Dogma, I will look at how elements such as narration and film techniques in so-called realistic films and film movements portray reality. I will be giving particular attention to the films *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) and *The Celebration* (Thomas Vinterberg, 1998) because these films are well known and typical examples of the respective movements. To analyse British New Wave and Dogma 95 films is especially interesting because both movements share an inspiration from their respective manifestos – The British New Wave in a more loose way through its Free Cinema manifesto and Dogma 95 more directly through the Vow of Chastity. Both manifestos encourage directors to create supposed reality. Through my analysis I will consider the success of the films regarding both their faithfulness to their respective manifestos and their relationship with 'reality'. I do not purpose to give one final answer to what realism *is*, but will instead discuss historical and practical approaches to a medium many have hailed for having the best possibilities to become true to nature.

Forord

Jeg elsker film. Helt siden jeg var liten var noe av det beste jeg visste å gå på kino og i videobutikken. Allerede i ung alder hadde jeg sett betydelig flere filmer enn de fleste av mine jevnaldrende. Dette utviklet seg også proporsjonelt med at jeg ble eldre. Denne ganske nerdete besettelsen så aldri helt ut til å gi seg. Da jeg skulle begynne å studere valgte jeg Kulturarbeiderstudiet i Bø fordi de hadde film som valgfag. Faget var en suksess for min del, og min nysgjerrighet og interesse for film ble enda mer utviklet. Da bacheloroppgaven skulle skrives, var film som tema det naturlige valget. Lærelysten ga seg ikke, neste steg ble Mediekunnskap ved den daværende Høyskolen i Kristiansand, ettersom jeg da fikk muligheten til å lage film selv. Den kunnskapen jeg fikk der om filmteknikk og fortellerstruktur har vært uvurderlig når jeg nå har skrevet denne masteroppgaven, som selvfølgelig også måtte handle om film. De engelske ”realistene” Ken Loach og Mike Leigh er to av mine favorittregissører, få filmer har gjort så sterkt inntrykk på meg som deres filmer. Jeg ble nysgjerrig på hva som gjorde at deres filmer framsto som så virkelige, og ideen til problemstillingen min ble født.

For all tid, hjelp og tålmodig veiledning vil jeg takke Liv Hausken (vår og høst 2010) ved Institutt for Medier og Kommunikasjon. Uten hennes råd og støtte ville denne oppgaven aldri blitt ferdig. Ellers vil jeg takke Lotte Høver og Henning Jacobsen for språkvask og korrekturlesing. Jeg vil også takke min samboer Magnus Erlingsen og Terttu Kalland for støtte og oppmuntring når skrivesperren og panikken tok overhånd.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	1
Forord	2
Innholdsfortegnelse.....	3
Kapittel 1: Innledning: problemstilling, teori og struktur.....	5
1.1: Problemstilling - en introduksjon til teksten	5
1.2: Realismen: et historisk tilbakeblikk	7
1.3: Realisme i film – hva er det?	9
1.3.1: Tro på bilde og virkelighet: Den realistiske og formative tendensen i film.....	10
1.3.2: Realisme som humanisme.....	13
1.3.3: Filmteknikk og narrativitet.....	14
1.3.4: Det dramatiske og dokumentariske blikk.....	16
1.3.5: Psykologisk definerte karakterer	17
Kapittel 2: Saturday Night and Sunday Morning og den britiske nybølgen.....	20
2.1: Kort introduksjon av Free Cinema og den britiske nybølgen	20
2.2: Andre inspirasjonskilder	24
2.3: The Angry Young Man, Kitchen Sink og det britiske samfunnet	25
2.4: Saturday Night and Sunday Morning – et sammendrag.....	27
2.5: <i>Saturday Night</i> – kitchen sing og troverdig bilde av et sted?	28
2.6: Arthur – sint og stolt.....	31
2.7: Det dramatiske blikk	38
2.8: Filmmusikk og lyd	43
2.9: Hverdagens poesi	46
Kapittel 3: Festen og dogme 95.....	52
3.1: Introduksjon til dogme 95.....	52
3.2: Inspirasjonskilder	58
3.2.1: John Cassavetes og amerikansk undergrunnsfilm	58
3.2.2: Den Franske Nye Bølgen	58
3.3: Handlingsreferat av Festen	59
3.4: Velstandens karakterdannelse – kort introduksjon til de viktigste karakterene	60
3.4.1: Christian.....	62
3.4.2: Michael	63
3.4.3: Helene.....	64
3.4.4: Helge og Elsie	65

3.5: Narrativitet/realisme	66
3.6: Kyskhetsløftet og Festen	72
3.7: Det dokumentariske blikk.....	83
Kapittel 4: Avslutning.....	88
Litteraturliste	94

Kapittel 1: Innledning: Problemstilling, teori og struktur

1.1 Problemstilling - en introduksjon til teksten

Realisme er et begrep som gjennom historien er blitt brukt i flere akademiske tradisjoner og kunstretninger. Innen film har begrepet i betydningen ”virkelighetstro” vært sentralt helt siden mediet ble oppfunnet på slutten av 1800-tallet. Men ettersom filmen utviklet seg og forskjellige filmretninger vokste fram har filmrealisme blitt en del av en større kunst – og underholdningsform; et paraplybegrep for både en svært omfattende filmteori og flere forskjellige filmretninger likestilte med bl.a. drama, action og komedie. I denne teksten vil jeg ta for meg filmrealisme og se på det i sammenheng med to forskjellige filmretninger som går for å være realistiske. Hensikten er at jeg ved å se på ulike filmatiske tilnærmingsmåter kan gi et innblikk i hva realisme i film kan være.

Problemstillingen jeg vil jobbe ut fra er:

Hvordan skildres realismen i dogmefilm og den britiske nybølgen, og på hvilken måte er *Festen* og *Saturday Night and Sunday Morning* representative for disse filmretningene?

- **På hvilken måte kan disse filmene sees i forhold til hvert sitt manifest, dogme – og free cinema manifestene?**
- **Hvilke filmtekniske virkemidler brukes for å formidle virkelighet?**
- **På hvilken måte bidrar det narrative til å formidle virkelighet?**

Som problemstillingen viser, har jeg her valgt dogmefilm og britisk nybølgefilm som eksempler på realistiske filmretninger. Når jeg skriver om dogmefilm, mener jeg filmer basert på dogmemanifestet til Lars von Trier og Thomas Vinterberg som ble lansert i 1995. Britisk nybølgefilm kalles på engelsk ”the British New Wave”, men har ofte også blitt referert som starten på den britiske sosialrealismen og kjøkkenbenkrealismen (kitchen sink realism); en av de mest populære filmretningene i Storbritannia og Irland.

Begge retningene har basis i manifest; dogmefilmen direkte ved at reglene nedfelt i dogmemanifestet må følges for å kvalifisere som dogmefilm, mens nybølgefilmen er mer løselig inspirert av Free Cinema-manifestet. Regissører av dogmefilmer og britisk nybølgefilmer hevder særlig gjennom intervjuer og manifeste å skildre det virkelige og noe ekte, men fremgangsmåtene er svært forskjellige. Jeg ønsker derfor å se på hvilke virkemidler som blir brukt, og å se på hvordan de påvirker filmens ferdige resultat. Med utgangspunkt i dette vil jeg foreta en hovedanalyse av en velkjent film fra hver filmretning: Karel Reisz' *Saturday Night and Sunday Morning* og Thomas Vinterbergs *Festen*. Disse filmene vil være grunnlag for min analyse av filmretningene, men det betyr ikke at jeg ikke også vil se på andre filmer innen disse filmretningene for å forklare bedre. Før jeg begynner med analysen vil jeg gå inn på en del begreper og teorier som kan være relevante for oppgaven. Særlig vil jeg gå inn på hva som ligger i begrepene *realisme*, *filmteknikk* og *narrativitet*. Bordwell nevner at ved å studere hvordan filmer lages og redigeres, kan vi stille oss mange gode spørsmål om det som skjer i filmene, og gjøre noen gode tolkninger til filmen (2008:81,82). På denne måten håper jeg å kunne gi gode eksempler på hva som kjennetegner realistisk film

Det litterære grunnlaget for oppgaven har jeg hentet fra en del forskjellige filmvitere og teoretikere. Realisme i film er det skrevet svært mye om, og jeg vil følgelig ikke diskutere alt som er skrevet om emnet. Likevel vil noen teoretikere framstå som særlig vesentlige. Både André Bazin og Siegfried Kracauer er to sentrale og relevante teoretikere for min oppgave. Deres tekster om realisme i film er kjente og grundige, og har et godt grep om den mer historiske filmrealismen. Disse vil det derfor bli referert til i oppgaven, og vil fungere som en basis for temaet jeg skriver om. Dessuten vil jeg også trekke veksler på en del nyere tekster om emnet der jeg mener de kan bidra til å belyse temaet. For eksempel har forfattere som John Hill og Jack Stevenson skrevet en del om de realistiske aspektene ved henholdsvis britisk nybølgefilm og dogme. Deres spesialkunnskap om disse filmretningene har vært til stor hjelp. Jeg vil også gå inn på en teori beskrevet av briter John Caughie. Hans teorier om det han kaller *det dokumentariske* og *det dramatiske blikk* kan bidra til å understreke forskjellige fortellerteknikker innen realistisk film. I tillegg vil jeg også referere til andre filmteoretikere der jeg mener de underbygger visse tanker jeg har om analysene i teksten.

I tillegg til litteratur om realisme, er det svært nødvendig å forholde seg til en del etablerte forståelsesmåter om filmteknikk og narrativitet. Dette er det følgelig skrevet mye

om, men jeg har valgt å forholde meg i hovedsak til David Bordwells definisjoner her. Bordwell er en respektert filmviter som, sammen med Kristin Thompson, er særlig dedikert til det tekniske og narrative rundt filmproduksjon. Dette vil ha svært mye å si for filmanalysene og hvorvidt filmen gir inntrykk av å være realistisk.

1.2 Realismen: et historisk tilbakeblikk

Fordi realisme i dagligtale er et vanlig brukt begrep, kan det nok til tider framstå som både upresist og utvannet. Før jeg går inn på hva filmrealisme er vil jeg derfor spesifisere realisme som et mer generelt historisk begrep.

Slår en opp ”realisme” i en ordbok vil en få flere forskjellige definisjoner av ordet. Dette varierer fra å skildre den faktiske virkelighet, eller å få noe til å framstå som så virkelig og naturtro som mulig. Det kan være evnen til å akseptere tingenes tilstand som de er og forholde seg til dem på en praktisk måte. I tillegg blir ordet brukt for å beskrive en retning innen kunst og litteratur. Definisjonene er beslektete, men like fullt har de noen små variasjonsforskjeller som gjør at en noe klarere presisering er fornuftig her.

Roman Jakobsen hevder at det er fem måter å se på realisme (Langkjær, 2002:16):

1. Realism can be an artistic intention, e.g. some kind of quality the artist considers his own work to inhabit.
2. Realism can be something perceived as realistic.
3. Realism can refer to specific periods in art history defined by critics and art historians.
4. Realism is defined by certain narrative techniques.
5. Realism is defined by the way it motivates style or narrative, like if some stylized technique can be explained as expressive of some abnormal psychic condition.

Disse punktene er svært betegnende for realismebegrepet, og jeg vil følgelig gå inn på dem både i løpet innledningen og i analysekapitlene.

Realismen som kunstrening har eksistert både innen billedkunst og litteratur i Europa, som en epoke som vokste fram på andre halvdel av 1800-tallet, etter romantikken. Dette dreide seg ikke bare om naturtro skildringer av verden, da naturtro skildringer var

fremtredende også i tidligere kunst – og litteraturretninger. Realismen ville blant annet skildre verden objektivt i henhold til sosiale samfunnsstrukturer. En ikke uvanlig tematikk var mennesker i daglige situasjoner og i arbeid, og særlig populært ble det å skildre den økende industrialiseringen og folkevandringen til byene. Denne objektiviteten i realismen ble satt i kontrast til de svært følelsesladete motivene som tidligere hadde vært å spore i romantikken.

Fotografiet, som ble oppfunnet på i 1839, ble raskt sett i sammenheng med realismen. Kracauer understreker hvordan

”in nineteenth-century France the rise of photography coincided with the spread of positivism – an intellectual attitude rather than philosophical school which, shared by many thinkers, discouraged metaphysical speculation in favor of a scientific approach, and thus was in perfect keeping with the ongoing process of industrialization.” (1997:5).

I dette ligger, slik Kracauer ser det, blant annet at den positivistiske mentaliteten oppfordret til en trofast og upersonlig formidling av virkeligheten. Personlig tro og overbevisning ble tilsidesatt av teknisk framgang, både i samfunnet generelt og kunstens utvikling. Vitenskap ble sett på som noe sant, som kunne bevises – i motsetning til gammel overtro. Derfor ble fotografiet, i større grad enn maleriet, ansett for å være fullstendig upartisk og sant i sin fremstilling av verden – altså realistisk.

Som med fotografiet, er filmen blitt hyllet fra begynnelsen for sin virkelighetstro skildring av sine objekter. Bilder i bevegelse og skildringen av verden *slik den var*, bidro til å gjøre den nye oppfinnelsen populær. Brødrene Lumière revolusjonerte filmen da de filmet episoder av Frankrikes hverdagsliv. De små, dokumentariske snuttene vakte nysgjerrighet, og ifølge historiene, sterk overraskelse. Visstnok skal disse bevegelige fotografiene ha skapt så stor forvirring at enkelte trodde at toget Lumière-brødrene filmet i filmsnutten *Toget ankommer stasjonen*, ville komme ut av lerretet og kjøre på publikum. Hvorvidt denne anekdoten er sann eller ikke, er ikke så viktig, men den antyder likevel virkelighetsinntrykket film som medium kan ha skapt på den tiden.

Med Georges Méliès’ (og etter hvert også andres) tekniske og narrative utforskinger, ble det snart større muligheter for å manipulere med både filmteknikk, historie og setting. Ettersom filmteorien vokste fram, ble dermed denne kontrasten mellom det virkelighetstro og det fantastiske innen film populær å diskutere. Hva som egentlig kunne defineres som *virkelig* og *sant* ble et tema. I denne teksten vil jeg også gå inn på denne diskusjonen, ikke for å gi noe helhetlig svar, men mer for å se på tendenser innenfor realismen.

1.3: Realisme i film – hva er det?

Realisme i film er altså et stort begrep som flere teoretikere har diskutert grundig. Likevel virker det som om det er liten enighet om hva realisme *egentlig* er. Særlig trekkes André Bazin og Siegfried Kracauer stadig frem i slike diskusjoner, og de diskuterer begge ulike fragmenter av det de mener er *realisme*. Derfor kan en enhetlig, klar definisjon på dette begrepet være noe vanskelig å komme med, og kanskje heller ikke hensiktsmessig. I teksten tar jeg heller for meg forskjellige måter å forstå begrepet på, særlig i tråd med problemstillingen min.

André Bazin, en av de viktigste teoretikerne innen filmrealisme, skrev i 1947:

Except for a few films in which the filmmakers have systematically tried to elude the realism of the scenery, the essence of the artistic efficacy of the cinema, even when set in a fantasy or fairy-tale world, has always been founded on material verisimilitude. The technical objectivity of photography finds its natural extension in the aesthetic objectivity of the cinema. It is for this reason that the history of set design (...) has for the last thirty years been showing a consistent return to realism (Bazin, 1997:104).

I dette mener han altså at de fleste filmer, uansett sjanger og filmretning, vil tendere å framstå som realistiske innenfor det universet de formidler. Dette er mulig fordi filmkameraet, på samme måte som fotokameraet, har muligheten til å fotografere det som skjer i øyeblikket. På grunn av dette vil en filmtilskuer forvente at en films det som skjer foran kamera er *troverdig* ut fra hva det er filmen formidler, rett og slett av den grunn at hvis dette ikke stemmer, vil filmen distansere seg fra tilskuerens følelse av *suspension of disbelief*¹.

Likevel er det en viss forskjell i å skildre noe, om enn svært fantastisk, på en realistisk måte, og det å skildre realisme. Bazin hevdet videre at "the cinema is in bad need of a realistic revolution" (ibid, s 108), og at den italienske neorealismen som da hadde begynt å gjøre seg gjeldende, var en etterlengtet retning. Både Bazin og andre teoretikere har fremhevet neorealismen som en filmretning som virkelig klarer å skildre realisme. Kristin Thompson har sagt om Vittorio De Sicas *Sykkeltvene* (1948) at den "seems to recreate the rhythm of real events" (Smith, 1995:33). Den narrative strukturen i filmen, også vanlig i andre neorealistiske filmer, var ifølge Smith mer tilfredsstillende realistisk enn det som var å se innen Hollywoodsystemet.

¹ Kan forklares som evnen til å godta historien for sin egen skyld, selv om vi vet den ikke er sann.

Ifølge Birger Langkjær har realistisk film i både Skandinavia og Storbritannia² lenge vært en del av mainstream-tradisjonen (Langkjær, 2002:15). Her vil jeg som Torben Grodal understreke at *realistisk* ikke er det samme som *virkelighet (reality)* (Grodal, 2002:67-70). Det vi ser i en spillefilm er ikke virkelig, det er en konstruert historie, men Grodal understreker at det vi ser må *oppfattes* som virkelig. Når dette er sagt, er det mange måter dette kan gjøres på. Grodal nevner som eksempel, i tråd med Bazin, at en film satt til New York kan ha realistiske og virkelighetsnære skildringer av byen til tross for at historien er ganske usannsynlig (s 68).

I denne sammenhengen kan det være interessant å se på noen kjente tendenser innen filmteorien. Mens Bazin diskuterte forskjellen mellom regissører som trodde på *bildet* og regissører som trodde på *virkeligheten* (1967:23-40) hadde Kracauer en diskusjon om den *realistiske* og den *formative* tendensen i film (1997:27-40). På mange måter kan dette sies å være beslektede diskusjoner, selv om ordleggingen er forskjellig, og jeg vil også behandle dette som tilsvarende begreper.

1.3.1 Tro på bilde og virkelighet: Den realistiske og formative tendensen i film

Som begrepene *realistisk/formativ* tendens eller *tro på virkelighet/tro på bilde* antyder, har det blitt skapt et skille mellom såkalte *virkelighetstro* og såkalt *fantastiske* filmer. Kracauer vektla da i denne forbindelse særlig kontrasten mellom Lumières og Méliès' filmer. Lumière var, som realist, ikke opptatt av å lage historier, men å presentere verden slik den er (1997:31). Filmsnuttene skildret hva Kracauer kalte "nature caught in the act" (ibid), det daglige og naturlige – situasjoner som ble filmet uten viten om at kamera var til stede.

Dette har samsvar med hva Kracauer kalte *den fysiske virkelighet* (ibid, s. 28), eller også "natur" og "livet" (life). Kracauer var selv en tilhenger av film som et realistisk medium, og var derfor opptatt av hvordan realisme kunne skildres best. Den realistiske tendensen i film utpreger seg i så måte, i følge ham, særlig i sin skildring av to elementer: bevegelse og iscenesettelse. Film er i utgangspunktet det ultimate realistiske medium fordi det er det eneste som kan gjenskape bevegelser. Bevegelsen i film var særlig realistisk i stumfilmperioden, før

² Jeg antar at han her også mener irsk tradisjon, irske og britiske realistiske filmer vil jeg anse som stilmessig ganske like.

kameraene ble mobile (ibid, s. 34). Fordi kameraet ikke kunne følge skuespillernes bevegelser gjennom elementer som til og pan, ble bevegelsene foran kameraet virkelig objektive, uforstyrret av noen slag inntreden. De ble skildret som de var, uten at kameraet bevegde seg etter. Ettersom kameraet ble bevegelig, ble det også mulig å gjøre bevegelsene subjektive ved å følge etter dem. Dette skapte en kamp mellom det objektive og det subjektive, eller for å si det på en annen måte: en kamp mellom objektiv realisme og subjektiv redigering som *kan* risikere å gjøre filmmediet urealistisk. Ettersom redigering og kameraføring er en subjektiv vurdering, vil det kreve svært bevisste valg fra filmskaperen for å skape en så naturtro realisme som mulig.

Isenesetningen har òg relevans for graden av realisme. Naturlig isenesetning, dvs. on location, var kjennetegnet til Lumière. Men denne formen for isenesetning ble vanskeligere når historier og lengre filmer skulle lages, i hvert fall i eldre filmer. Filmstudioer ble derfor den beste måten å lage naturlige kulisser på³. Kulisser laget i studio trenger ikke, slik Kracauer ser det, å være urealistiske. Realismen skapes gjennom et inntrykk av aktualitet; altså ved at det lages kulisser så like originalen som mulig. På denne måten skaper det både gjenkjennelse, i tillegg til at tilskueren får følelsen av at hendelsene er en del av det virkelige liv, og at de har blitt filmet på et virkelig sted.

Den formative tendensen baserer seg også på en slags manipulering av kulisser. Men der den realistiske tendensen manipulerer kulissene til å bli så virkelighetstro som mulig, gjør den formative det helt motsatte. Formative filmer aspirerer i større grad mot det abstrakte, eksperimentering med bildekomposisjoner og farger, og fantastiske fortellinger.

De to tendensene står i kontrast til hverandre, men er ikke umulige å kombinere. Realistiske filmer kan gjerne inneha formative elementer, og omvendt. Likevel blir resultatet et sterkt brudd, og kan i så måte fremkalle reaksjoner fra tilskueren. Slik jeg ser det, kan formative ”inngrep” i en realistisk film skape drømmeaktige resultater. I tillegg kan grepet fungere som en måte å få fram en svært personlig synsvinkel og opplevelse på, som ellers ikke hadde vært mulig å skape i en fullstendig realistisk film.

³ Kracauer ga ut denne boka i 1960, en tid da studioene fremdeles var normen for kulisser. Utendørs, on location filming ekspanderte ikke i stor grad før senere.

Med ”bilde” mener Bazin ”everything that the representation on the screen adds to the object there represented” (1967:24), altså hvordan det som representeres på lerret blir vist frem. Dette kan igjen deles inn i kategoriene *montasje* og *plastics of the image*⁴ som i korte trekk kan forklares som redigering og sammensetting av forskjellige bilder for å skape nye meninger og metaforer, i tillegg til bildekomposisjon, sminke, kostyme og kulisser.

Bazins definisjon av realismetrofaste filmer derimot, er riktignok ikke så fjern fra montasjen og redigeringen som delingen hans først skulle gi inntrykk av. Faktisk påpeker han at montasjen var den naturlige forløperen til realisme. I sin mest ekstreme form er montasjen riktignok anti-realistisk i sin symbolbruk – bildekombinasjoner av for eksempel kaklende høns og kvinner som sladrer fungerer mer som en representasjon av et budskap framfor en presentasjon av virkeligheten. Denne typen montasje var i hovedsak vanlig i stumfilmperioden, og da lydfilmen etter hvert gjorde seg gjeldende ble denne formen raskt ansett som for ”brutal”, dvs. overforklarende og distraherende. Den mer usynlige redigeringen, der tilskuerens og karakterenes synsvinkel var i fokus, ble derimot foretrukket. Dessuten var Bazin opptatt av at bildene i en virkelighetstro film var umanipulerte. Et naturlig og uredigert syn på settingen og karakterene fremtvinger et mer ekte syn på verden og karakterenes forhold til den.

Realistisk sett er dette særlig tydelig, ifølge Bazin, i filmene til Jean Renoir, William Wyler og Orson Welles – tre av de store regissørene fra filmens gullalder. Deres kreative bruk av dybdefokus bidro til å gi tilskueren større mulighet til å vurdere historien, karakterene og deres miljø på en nøytral måte. I tillegg gjorde dybdefokuset at behovet for mye klipping innenfor enkeltscener ble redusert (1967:33). Fordi kameraet kan fange opp alle detaljer i bildet like lett, vil skuespillerne kunne bevege seg friere og mer naturlig, og dermed mer realistisk. Kameraet fikk også større mulighet til å bevege seg fritt rundt i omgivelsene og filme alt fra ulike vinkler, i stedet for at skuespillerne måtte forholde seg til et immobilisert kamera som lettere kunne gjøre bevegelsene deres stive og unaturlige.

Denne måten å bygge opp scener på er dessuten, slik Bazin ser det, mer i tråd med tilskuerens synsfelt. For mye klipp og nærbilder bryter med synsfeltet, og henleder tilskueren

⁴ *Plastics* er ordet som blir brukt i den engelske oversettelsen av *What is Cinema*. Jeg er ikke sikker på om det finnes en god norsk oversettelse av begrepet, men det kan sees i sammenheng med både plastikk, overflate og estetikk.

mot det regissøren vil fokusere på, framfor å la tilskueren selv få velge det. Ved å se scener med tilnærmet eget synsfelt vil tilskueren forbinde dette med realisme, fordi synsvinkelen er realistisk.

1.3.2 Realisme som humanisme

Realisme har ikke bare å gjøre med tekniske måter å lage film på, det handler også om menneskesyn, humanisme og til en viss grad politikk. Som med realisme som kunstretning har ikke dette bare å gjøre med å skildre verden på naturotro måter, men også å skildre verden objektivt i forhold til samfunnsstrukturer.

Realisme skildringer i film er nok mest forbundet med dokumentarfilm, da sannferdighet er hva som forventes av sjangeren. Likevel har realistiske filmretninger vært en del av filmhistorien i mange tiår. Særlig er det den *italienske neorealismen* som satte standarden for å skildre en såkalt virkelighet i spillefilm. Filmretningen utviklet seg tidlig på 40-tallet i Italia, og var en reaksjon på landets langvarige fascistiske styre og innbyggernes tidvis dårlige levekår som særlig ble preget av den andre verdenskrigen. Den ble svært populær, og inspirerte mange senere filmskapere.

Det som kjennetegner disse realistiske filmene er særlig fokus på mennesket i dagligedagse situasjoner. I stedet for de fartsfylte hendelsene og storslåtte, melodramatiske romansene, beskrives disse filmene mer som et innblikk i et vanlig liv. Menneskene i filmene lever høyst ordinære liv. Den italienske neorealismen var et markant brudd med tidligere italiensk film som i hovedsak hadde vært overdådige studiofilmer om overklassen. I stedet ble kameraet tatt med ut i gatene eller ut på landet, for å skildre gatelivet og de ekte miljøene, fra arbeiderklassen til småbønder. Sosiale problemer ble en sentral tematikk, som blant annet fattigdom, arbeidløshet, krigsmotstand og prostitusjon. *Virkelige* mennesker med *virkelige* problemer var relevant å beskrive fordi dette var hva man kunne kjenne seg igjen i. Når kulissene i tillegg var ekte omgivelser, i stedet for i studioer, bidro dette til å styrke gjenkjennelsen. Samtidig ble rollene i den italienske neorealismen gjerne besatt av amatører – mennesker som gjerne ble oppdaget på gaten og som hadde ordinære yrker. Dette understreket igjen inntrykket av ”virkelige mennesker”. Disse skuespillerne var ekte, ikke store stjerner som var kjente i kraft av sin status. Denne holdningen har til en viss grad holdt

seg til senere realistiske filmretninger, der skuespillerne har blitt valgt i kraft av å være enten amatører eller karakterskuespillere, i stedet for profilerte filmstjerner og/eller ”lettere” skuespillere, da disse regnes å ha større innlevelseskraft til karakteren de spiller (Leigh, 2005)

Realisme som humanisme dreier seg altså mye om å skildre det såkalt ”ekte” i mennesker, situasjoner og omgivelser. Situasjonene er svært reelle i forhold til det virkelige liv, gjerne vanskelige og problematiske. Karakterene var i utgangspunktet fra de lavere sosiale sjikt i samfunnet, men har etter hvert kommet til å omfatte de fleste samfunnsklasser. Uansett skulle personene skildres på en seriøs måte. Et vanlig problem i mange land var tidligere å skildre arbeiderklassen nedlatende og fordummende. Den italienske neorealismen var i så måte tidlig ute med å skildre dem med respekt, ved å ta deres liv, talemåter og arbeid alvorlig. Lange tagninger av deres daglige gjøremål, selv av mennesker som ikke tilhørte filmens narrative dramaturgi, ble lenge en vanlig måte å skildre verden på.

1.3.3 Filmteknikk og narrativitet

Videre vil jeg nå gå inn på hva som ligger i begrepene filmteknikk og narrativitet, da de ikke umiddelbart er klare. Begrepene bør defineres ikke bare fordi de i seg selv kan misforstås, men også fordi narrative og tekniske virkemidler kan styre vår realismeoppfatning, slik Roman Jakobsen hevdet i de to siste punktene i sin liste. Dette vil forhåpentligvis tydeliggjøre problemstillingen min, og forhindre misforståelser videre i teksten.

Når jeg beskriver filmtekniske elementer, mener jeg i stor grad det stilistiske og produksjonsmessige ved en film, som kameraføring, lyssetting, lyd⁵, bildeutsnitt og redigering. I dette ligger altså ikke *selve historien*, men *hvordan* en historie kan formidles på best mulig måte. Mye av dette består altså av hvordan kameraet og mikrofon brukes for å skape bilder og hvordan disse settes sammen.

David Bordwell har, i tråd med russisk formalisme delt den narrative strukturen inn i prinsippene om *fabula* og *syuzhet*, oversatt til engelsk med ”story” (fabula) og ”plot” (syuzhet). Fabulaen definerer han som de narrative hendelsene ”in their presumed spatial,

⁵ Altså for å presisere, den tekniske delen av lys – og lydproduksjon som har å gjøre med bruk av lamper/lyskastere, filtre og mikrofoner (ikke nødvendigvis en spesifikk lyd i seg selv), og filmmusikk.

temporal and causal relations” (Bordwell, 2006:12). Syuzhet har å gjøre med det totale bildet av formale og stilistiske deler i en film. Med dette mener han altså at syuzhet inneholder alt fra synsvinkel, tid og rom, lys, kameraføring, flashbacks: altså hele den ferdige filmen slik vi ser den. Fabulaen er i mye større grad avhengig av seerens mentale aktivitet når filmen blir vist, mens seeren ved hjelp av syuzheten tolker hva filmen handler om. Riktignok har Bordwell i enkelte tekster beskrevet filmens *stil* som en egen del, uavhengig av syuzhet⁶, mens han i andre tekster har skrevet, i større grad inkorporerer stil i syuzheten⁷. Jeg synes det siste alternativet gir mer mening, og det er dette jeg forholder meg til.

Det kan gjerne sies at fabulaen er det som kommer fram under et handlingsreferat av en film. Ifølge Bordwell bygges dette på våre skjematiske oppfatninger av karakterer, hendelser og setting. Det er historien som her kommer fram. Syuzhet omhandler mer de dramaturgiske og filmtekniske systemene innen filmen. Selv om det er fabulaen en tilskuer gjerne sitter igjen med etter å ha sett en film, er syuzhet nødvendig for å kunne skape et bilde av hva fabulaen er (Bordwell, 1985:49 -53). I tillegg til de tekniske virkemidlene knytter syuzhet seg til fabula gjennom elementer som narrativ logikk, tid og rom.

Når det er sagt, er det svært mange måter å formidle en filmfortelling på, og filmer ser følgelig svært forskjellige ut. ”Den klassisk fortellende film” er innen filmhistorisk ansett som den vanligste måten å fortelle en historie på, og da særlig i det dominerende filmmiljøet som Hollywood står for. David Bordwell kaller denne måten å lage film på ”usynlig og sømløs” (Bordwell, 1985:162). Her er det en klar fortelling, med en tydelig innledning, midtdel, høydepunkt og avslutning. Hovedpersonen har klare mål og delmål som må løses i løpet av filmen. På mange måter kan det narrative i film sammenlignes med andre narrative formidlingsmåter, som for eksempel litteraturen eller operaen. Her kan henvises til Shlomith Rimmon-Kenan, som skriver om hva den narrative strukturen har å si for forståelsen (Rimmon-Kenan, 1991:13,14).

Jeg vil nå gå videre inn på hvordan disse elementene kan brukes for å formidle realisme i film. I særlig grad vil jeg gå inn på John Caughies teorier rundt det han kaller *det dramatiske* og *det dokumentariske blikk* da disse begrepene kan bidra til å forstå *Saturday Night* og *Festen* bedre.

⁶ I *Narration in the Fiction Film*.

⁷ *The Classical Hollywood Cinema*

1.3.4 Det dramatiske og dokumentariske blikk

Begrepene *det dramatiske* og *det dokumentariske blikk*⁸ ble introdusert av film – og fjernsynsviteren John Caughie i 1980, og som han utdypet i 2000 (2000:110 – 120). Disse såkalte blikkene er to perspektiver på filmrealisme, og har å gjøre med filmtekniske og narrative strukturer.

Det dramatiske blikk er på mange måter samsvarende med den klassisk fortellende film, eller som Caughie uttrykker det: ”familiar from the theories of cinematic narrative, the rhetoric of the realist film: point of view, field/reverse field, eyeline match. It is the system of looks which orders narrative space, and gives the spectator a place within it in a process of quite literal identification(...)” (2000:111). Med andre ord er det dette blikket som gjør seg gjeldende når vi ser verden fra hovedpersonens øyne, og som gjør at vi kan identifisere oss med karakterene. Det dramatiske blikk går rett inn i det narrative universet, og får oss til å føle karakterenes følelser gjennom å møte blikket deres, se hva de ser og være en del av deres univers gjennom elementer som synsvinkel og shot/reverse shot. Blikket blir realistisk fordi det følger den usynlige formen for redigering, som har blitt standardisert gjennom mange tiår med filmproduksjon. Denne formen har blitt en emosjonelt sterk måte å se film på, fordi vi ser verden slik karakterene ser den og vice versa. Som tilskuere føler vi oss i ett med karakterene, og vi lar deres verden blir vår.

Det dokumentariske blikk, derimot, er mer beslektet med dokumentaren i hvordan vi (altså kameraet) observerer situasjonene i filmen. I stedet for å gå inn i de personlige synsvinklene og karakterenes følelsesliv, blir vi her stående mer som utenforstående betraktere. Det dokumentariske blikket er altså mer objektivt enn det dramatiske, og forsøker å være nøytralt. Caughie skriver videre:

”(...) whereas, in the classic paradox, the dramatic look creates its ‘reality effect’ by a process of mediation so conventionalized as to become invisible, the documentary gaze depends on systems of mediation (hand-held camera, loss of focus, awkward framing) so visible as to become immediate, apparently unrehearsed, and hence authentic” (ibid).

Det dokumentariske blikk gir altså inntrykk av å være uøvd og skildret mer umiddelbart som følge av kamerabruken. Fordi kameraet her gjerne er håndholdt, er det lettere å forflytte det inn og ut av forskjellige situasjoner, noe som gir en spontan effekt i forhold til hva som blir

⁸ På engelsk: the dramatic look og the documentary gaze.

vist. At bildene blir ute av fokus og i unaturlige utsnitt forsterker virkelighetseffekten fordi det øker inntrykket av å være filmet spontant og uten koreografi. Blikket inviterer oss ikke til å føle med karakterene i historien fordi vi hele tiden blir stående utenfor. Ettersom vi ikke ser verden fra synsvinkelen til noen av karakterene, får vi aldri blikkontakten tilbake. Vi observerer karakterene handle, og vi observerer reaksjonene de får, men mest i form av å være en tilskuer eller usynlig deltager til situasjonen. Det håndholdte kameraet gir oss synsvinkelen til en som er til stede uten å bli lagt merke til, som kan observere alt som skjer og vurdere det på nøytral basis.

Disse blikkene er altså to måter å vurdere realisme i film på, og det er derfor interessant å se hvordan de kan være til hjelp innen forskjellige filmretninger. Når det er sagt, utelukker de hverandre ikke. På en side kan de sies å stå for to forskjellige tanker om hvordan film kan se ut. Samtidig er det fullt mulig å bruke begge blikkene innenfor en og samme film, faktisk har det blitt ganske vanlig i de senere årene. Det kan også diskuteres hvorvidt det dramatiske blikk i seg selv er nok for å kvalifisere en film som realistisk, en diskusjon Caughie heller kanskje ikke tar nok høyde for. Dramaet og vår følelsesmessige identifikasjon fungerer kanskje realistisk på ett plan, men sier ingenting om selve *historien* er realistisk. Tv-tittere identifiserer seg muligens følelsesmessig med karakterene i såpeoperaer som Dynastiet, men de overdådige miljøene som skildres har lite med vanlige folks dagligliv å gjøre.

1.3.5 Psykologisk definerte karakterer

Et viktig element for realisme i film er de psykologisk definerte karakterene. Dette har å gjøre med karakterenes personlighet og oppbygning i historien. Riktignok har de fleste filmer, også mainstream Hollywoodfilmer, en viss grad av psykologiske definerte karakterer. For at de fleste historier skal fungere relativt troverdig, må karakterene ha noen grove personlighetstrekk, og handle ut fra et visst sett hovedmål og delmål (bevisste eller ubevisste) som får en eller annen form for løsning på slutten av filmen.

Murray Smith siterer Boris Tomashevsky som skrev at "the story, as a system of motifs, may dispense entirely with [the protagonist] and his characteristics" (Smith, 1995:18). Dette var riktignok skrevet om folkeeventyr, men sitatet er like brukelig om film. Hovedpersonens karakteristikk er sentrale for fortellingen, og en film kan bli svært

vanskelig å se på uten en viss form for identifikasjon fra tilskuerens side. Det er karakterenes personlighetstrekk som hjelper oss i å identifisere personen som en protagonist eller en antagonist.

Skal tilskueren få sympati (eller i det minste forståelse) for karakterene, må de allerede tidlig i filmen oppleve noe som kan skape forståelse for deres senere handlinger. Dette kan være så banalt som ”gutt møter jente”-konseptet og deres strabasiøse kamp for å få hverandre mot slutten⁹. I en actionfilm kan det være mer dramatiske ting, som for eksempel at en av hovedpersonens nærmeste blir drept, og dermed setter i gang en hevnkampanje.¹⁰ I tillegg kan personligheten deres defineres gjennom diverse delmål, for å skape ekstra spenning. Dette kan for eksempel være viktige og krevende arbeidsoppgaver som hovedpersonen samvittighetsfullt tar på seg, men som ofte vanskeliggjør dennes jakt på kjærligheten eller havn.

Som nevnt er dette helt vanlige fortellergrep innen de fleste filmer, og derfor langt i fra et typisk element innen såkalt realistisk film. Likevel ser nok mange skapere av realistisk film det som mer ønskelig å skape karakterer som er mer komplekse enn i mainstreamfilm. Rimmon-Kenan diskuterer dette når hun tar opp begrepene *flate* og *runde karakterer*¹¹ (Rimmon-Kenan, 1991:40-42). Inndelingen er svært forenklet, og mulig å kritisere. Likevel innehar den noen gode poenger som kan være verdt å se i sammenheng med kontrasten mellom mainstream og realistisk film.

Flate karakterer har kun noen få, men klart definerte personlighetstrekk som kjennetegner dem. Deres funksjon skal være lett å kjenne igjen, og de kan nesten bli parodiske. I mainstream filmer har de gjerne en fremtredende rolle, enten det er den heltedige eller sjenerte hovedpersonen, den sleske og onde rivalen, eller den klovnete kameraten. Når dette er sagt, kan de fort dukke opp i mer realistiske filmer, men da oftere som bakgrunnsfigurer for å beskrive et mer bestemt miljø, særlig overklassemiljøer.

Runde karakterer, derimot, er mye mer komplekse. Her er det ikke lenger kun en hovedkvalitet som kjennetegner karakterene, de er dypere og har mange flere sider som

⁹ Den typiske oppskriften for enhver romantisk komedie.

¹⁰ Eksempel er sett i filmer som *Collateral Damage* (2002) og *Death Wish* (1974).

¹¹ Riktignok innen litteratur, men de samme prinsippene kan sies å gjelde film.

kommer fram ved forskjellige anledninger. Som konsekvens er de ikke alltid umiddelbart gjenkjennelige som gode eller onde, men er definert ut fra seg selv – som ”levende” mennesker. I enkelte tilfeller kan karakterene være gode, men fulle av feil og dermed vanskelige å sette i bås. Andre, selv hovedpersoner, kan virke usympatiske og egoistiske, uten at de dermed er slemme. Derimot kan deres væremåte og oppførsel bunne i diverse forhold som umodenhet, usikkerhet eller andre psykiske årsaker vi som oftest (men ikke alltid) vil få forklart i løpet av filmen.

Flate karakterer kan fungere positivt fordi de skaper et ukomplisert forhold til hvordan vi som tilskuere skal forholde oss til dem. Murray Smith understreker forholdet mellom tilskuer og karakter (1995:46,47). Identifikasjon med karakteren er vesentlig for tilskueren, og hvordan dette påvirker tilskuerens ønske om leve seg inn i, og fantasere rundt, karakterenes liv. Hvis karakterene er gode, ønsker vi dem alt godt til slutt – og forventer også at det skjer. I mainstream-fortellinger med flate karakterer ligger det ofte i formelen for hvordan historien lages. Runde karakterer er ikke alltid like lette verken å like eller å mislike, men preges av sterkere psykologisk dybde. Fordi karakterene har flere personlighetstrekk er de muligens også lettere å kjenne seg igjen i. I en realistisk fortelling kan ikke tilskueren forvente at de skal få en lykkelig slutt, selv om det eventuelt skulle vært ønskelig. Selv om ”en lykkelig slutt” i stor grad forekommer i realistiske filmer, er dette langt fra tilfelle i like stor grad som med klassiske Hollywoodfilmer. Som i det virkelige liv, kan utslaget gå begge veier for karakterene.

Jeg vil nå komme tilbake til *Saturday Night and Sunday Morning's* Arthur Seaton og de sentrale personene i *Festen* for en nærmere analyse av hvordan de fungerer som realistiske aktører i filmene.

Kapittel 2: Saturday Night and Sunday Morning og den britiske nybølgen

2.1: Kort introduksjon av Free Cinema og den britiske nybølgen.

Den britiske nybølgen, eller the British New Wave som den heter på engelsk, har blant andre en særlig tydelig forgjenger i britisk film – Free Cinema-bevegelsen. Det er i denne bevegelsen flere av de viktige nybølgeregissørene startet sine realistiske prosjekt.

Free Cinema er egentlig navnet på en samling kortfilmer (i hovedsak dokumentarer) samlet sammen av et knippe unge filmskapere som hadde slitt med å få vist filmene sine offentlig: Tony Richardson, Lindsay Anderson, Karel Reisz og Lorenza Mazzetti. Filmene ble laget uavhengig av hverandre, men filmskaperne fant ut at filmene hadde en så sterk stil til felles at de synes det kunne passe å sette dem sammen i ett forsøk på å vise dem samlet. I sitt arbeid med dette skrev de også et manifest til filmene, som ble trykket i programheftet. Dette manifestet ble slik:

These films were not made together; nor with the
idea of showing them together. But when they came
together, we felt they had an attitude in common.
Implicit in this attitude is a belief in freedom,
in the importance of people and the significance of
the everyday.

As filmmakers we believe that

No film can be too personal.

The image speaks. Sound amplifies and comments.

Size is irrelevant. Perfection is not an aim.

An attitude means a style. A style means an attitude.

Sign: Lorenza Manzzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson
(Dupin, red. ukjent årstall)

Ved å sette sammen de tre filmene og trykke opp et program for visningene, inneholdende bl.a. det første Free Cinema-manifestet, fikk de vist dem på National Film Theatre (NFT) i London i 1956. Visningene ble en suksess, noe som oppmuntret til videre filmskaping, også blant andre ferske filmskapere. Innen 1959 ble det satt opp i alt seks Free Cinema-

programmer på NFT, tre av dem involverte de originale bidragsyterne, selv om Manzetti og Richardson gikk over til andre ting etter det første programmet. Disse tre programmene inneholdt hvert sitt manifest/programnotater, hvor det første er gjengitt ovenfor. De to andre, *Look at Britain*, *Free Cinema 3* og *Free Cinema 6, the Last Free Cinema*, går slik (i utdrag):

Look at Britain! Free Cinema 3

This programme is not put before you as an achievement, but as an aim.

We ask you to view it not as critics, nor as a diversion, but in direct relation to a British cinema still obstinately class-bound: still rejecting the stimulus of contemporary life, as well as the responsibility to criticize: still reflecting a metropolitan, Southern English culture which excludes the rich diversity of tradition and personality which is the whole of Britain.

With a 16 millimetre camera, and minimal resources, and no payment for your technicians, you cannot achieve very much in commercial terms. You cannot make a feature film, and your possibilities of experiment are severely restricted. But you can use your eyes and ears. You can give indications. You can make poetry.

The poetry in this programme is made out of our feelings about Britain, the nation of which we are all a part. Of course these feelings are mixed. There are things to make us sad, and angry; things we must change. But feelings of pride and love are fundamental, and only change inspired by such feelings will be effective.

“We have the Welfare State and the domestic upheavals of the Hugges... Bleak, isn't it?...” So someone wrote in a letter to the *Observer*, “explaining” why vital art is no longer possible in this country. This kind of snobbish, self-derisive, pseudo-liberalism is the most pernicious and sapping enemy of faith. We stand against it.

To work on 16 mm is of course not enough – though there is room for far far more enterprise in this field from young film makers with something to say. We feel, therefore, the sponsorship of *Every Day except Christmas* by the Ford Motor Company is something of particular importance (...) First look at Britain, with honesty and affection. To relish its eccentricities: attack its abuses: love its people. To use the cinema to express our allegiances, our rejections and our aspirations. This is our commitment.

Committee for Free Cinema

Free Cinema 6: The Last Free Cinema

It is just over three years since we presented our first FREE CINEMA at the National Film Theatre – as “a Challenge to Orthodoxy”. It made something of a stir. We were called “White Hopes”... ”Rebels” (...) And, largely as a result of this favourable response, the thing became a movement. Now this is the sixth of these programmes. It is also the last. We have decided that this movement, under this name, has served its purpose. So this is the last FREE CINEMA.

(...)

In making these films, and presenting these programmes, we have tried to make a stand for independent, creative film-making in a world where the pressures of conformism and commercialism are becoming more powerful every day. We will not abandon those convictions, nor attempt to put them into practice. But we feel that this movement, under this particular banner, has one its job. Another year and FREE CINEMA itself might be just another pigeon-hole. We prefer to end in full career.

And the situation itself is changing. Superficially it may seem for the worse – how many cinemas have closed in the last three year – and how many today are scheduled for transformation into dance halls or skittle alleys? But we do not believe this is the end of the cinema, we prefer to regards it as the death agony of a bad system. And the sooner it dies, the better. Already there are signs of a healthier atmosphere in British features. *Room at the Top* is a beginning; and *Look Back in Anger* is to come. (And there is some significance in the fact that Tony Richardson, the young director of *Look Back in Anger*, was a contributor to the first FREE CINEMA programme, as co-director with Karel Reisz of *Mamma Don't Allow*).

(...)

FREE CINEMA is dead, long live FREE CINEMA!

Lindsay Anderson, John Fletcher, Walter Lassally, Karel Reisz. (ibid)

Mye av grunnlaget for disse korte dokumentarfilmene (med unntak av Lorenzis film *Together* var alle filmene dokumentarer eller halvdokumentarer) var et ønske om å skildre noe annerledes enn den typiske britiske film. Slik det kommer fram av free cinema 3-manifestet (det andre manifestet), hadde filmskaperne sett seg lei på sør-engelsk kulturarroganse og overklassementalitet. Britisk film hadde, ifølge Karel Reisz, vært ekstremt treg i å plukke opp de sosiale forandringene som hadde skjedd i Storbritannia etter andre verdenskrig (Dupin, 2006). Det ble ønskelig å skildre et bredere spekter av det britiske samfunnet, med en sterkt

personlig og poetisk tone i filmene. Arbeiderklassekarakterer hadde i altfor stor grad tidligere vært karikerte og fordummende, for eksempel i de såkalte *Carry On*-filmene (Murphy, 2009). Lindsay Anderson forklarte: *"I want to make people – ordinary people, not just top people – feel their dignity and importance. (...) I want a Britain in which the cinema can be respected and understood by everybody, as an essential part of the creative life community"*. (Hill, 1986:128). Filmene inneholdt også i stor grad poetiske skildringer av menneskers dagligliv, gatebilder og mennesker. Filmene var altså ikke nødvendigvis direkte politiske, men innehadde en sterk humanistisk filosofi om å skildre vanlige mennesker der de levde, i deres egne omgivelser.

Teknisk sett er Free Cinema-filmene delvis preget av å være amatørfilm og lavproduksjoner. Filmskaperne fikk noe støtte, i hovedsak fra BFI Experimental Film Fund, men det dekket kun et minimum av produksjonen. Alle som bidro til filmproduksjonene, jobbet gratis og måtte betale for størsteparten av utstyret selv. Utstyret vanskeliggjorde simultanopptak av lyd og bilde, noe som ga et hovedfokus på bildene i filmene. Lyden, som ofte måtte tas opp utenom, ble dermed i hovedsak kommentarer til filmen. I tillegg gjorde den minimale økonomiske støtten til filmene at filmskaperne sto friere til valg av temaer. Dette viste seg å være vesentlig for å kunne lage så personlige filmer som de ønsket. Det var ingen føringer på hva filmene skulle omhandle. Karel Reisz så tilbake på denne tiden med ordene: *"We were not interested in treating social problems so much as we were in becoming the first generation of British directors who as a group were allowed to work freely on material of their own choosing"* (Hill, 1986:128). Denne friheten var det som fikk Lindsay Anderson til å gi programmet navnet *Free Cinema*.

I 1959 følte skaperne av Free Cinema-filmene at det meste var blitt sagt i filmene, og begynte derfor å legge dette bak seg. I det siste Free Cinema-manifestet forklarer Free Cinema-skaperne at enda et år med dette ville sette filmene i bås. Videre understreket de at det nå var blitt mer åpenhet rundt en ny type spillefilm i Storbritannia som var mer i tråd med det Free Cinema-filmene hadde forsøkt å formidle. Blant annet trekkes filmene *A Kind of Loving* og *Look Back in Anger* fram i manifestet, den sistnevnte var også regissert av Tony Richardson. Dette viser at selv om det ikke var så stort ønske om å lage kortfilmer til Free Cinema-programmer lenger, var det likevel kommet en kultur for å lage en ny type fiksjonsfilm. Den poetiske formen som hadde vært så tydelig i Free Cinema-dokumentarene

ble i stor grad tatt med i disse filmene, også til en viss grad hos filmskapere som ikke var tilknyttet denne bevegelsen. Samtidig var det sterke innslag av realisme og vanlige menneskers liv i filmene.

2.2 Andre inspirasjonskilder

Den britiske nybølgefilmen hadde også sterke inspirasjonskilder i andre tidligere filmretninger. Særlig er dette tydelig i den italienske neorealismen, britisk krigsfilm og særlig filmene til dokumentarfilmskaperen Humphrey Jennings, bl.a krigsdokumentaren *Listen to Britain* (1942), og de britiske social problem-filmene. I Jennings' filmer sto også skildringene av det daglige, vanlige menneskers hverdagsliv og on location-bilder sentralt. Jennings hadde svært poetiske skildringer i sine filmer, og det er lett å se koblingen til Free Cinema og nybølgefilm. I stedet for dramatiske krigsscener, var fokuset på episodiske skildringer av sivilbefolkningens dagligliv i et land preget av krig; tidvis er krigen nærværende i form av tanks og krigsfly, men likeså ofte er den ikke det. Menn og kvinner går på jobb og steller husene, går på konserter og dans, og barn leker i gatene.

Den italienske neorealismen vokste fram som filmretning i Italia etter andre verdenskrig, da landet lå i ruin etter et 20-årig fascistisk styre. Her ble sosiale problemer og nød beskrevet, og livet til fattige og hverdagsmennesker skildret. Innspillingen ble flyttet fra studioene og ut i gatene, og skuespillerne var stort sett amatører som ble så å si plukket opp fra gata under innspillingen. Den dramatiske strukturen løsnet, og ga plass til lange tagninger og scener som brukte tid på å skildre dagliglivet i gatene fremfor kun å fokusere på filmens kjernehistorie. Humanistiske menneskeskildringer ble stående i sentrum, i stedet for sterke handlingsdrevne filmer. De rike og overdådige filmene om de øvre klassene ble mindre interessante enn før, de ble sett på som et symbol på fascistårene. I stedet skulle det fokuseres på forholdet mellom individ og miljø, de fattige og underprivilegerte, fattigdom og motgang (Aitken, 2001:231).

Social problem-filmene var en filmretning som i stor grad ble laget i årene før og parallelt med nybølgefilmene. Disse filmene, som nybølgefilmene etterpå, bar preg av de sosiale omveltningene etter krigen og den nye ungdomskulturen som oppsto på denne tiden. Som navnet på filmretningen tilsier dreide tematikken seg om sosiale problemer. Filmene skulle ta tak i "virkelige situasjoner" og "viktige temaer", slik som ungdomskriminalitet,

homofili, rasetemaer, hjernevasking, og andre temaer som skulle tjene samfunnets beste (Hill, 1986:68). Men i større grad enn nybølgen, var disse filmene mer konservative i sin form og verdier. Flere samfunnslag ble representert, og familiens trygge rammer ble framhevet. Moralen i filmene sto gjerne for karakterenes rehabilitering og reformering av ”dårlige” handlinger og ”retur” til familien (ss77, 100).

2.3 The Angry Young Man, Kitchen Sink og det britiske samfunnet

Den britiske nybølgen dukket altså ikke opp bare grunnet Free Cinema-bevegelsen, men det er likevel verdt å merke seg at flere av folkene bak Free Cinema engasjerte seg i disse filmene, både som regissører og filmteknikere. Det kan også sies at forandringen i filmuttrykket lå i de kulturelle og sosiale omveltningene som skjedde på 1950-tallet. I litteraturen og på teateret hadde det vokst fram en type karakterskildringer og beskrivelse av samfunnet som var ny. John Osbornes teaterstykker (særlig *Look Back in Anger*) og bøker av forfattere som John Braine og Alan Sillitoe (*Room at the Top*, *Saturday Night and Sunday Morning* og *The Loneliness of the Long Distance Runner*) hadde skapt en viss oppmerksomhet for sine ærlige skildringer av arbeiderklassens liv og særs aggressive hovedpersoner. *The angry young man* ble et standardbegrep på denne type karaktertegninger, som kjennetegnet frustrerte unge menn fra arbeiderklassen eller lavere middelklasse som på sett og vis langet ut mot classesystem, samfunnets hykleri og feilslåtte forventninger av dem (Street 2004:191). Begrepet er lett å se i sammenheng til John Osbornes mest kjente teaterstykke. Sin tilknytning til Free Cinema fikk retningen gjennom Osbornes samarbeid med Tony Richardson, ikke bare gjennom Richardsons filmatisering av *Look Back in Anger*, men også fordi de to sammen opprettet det uavhengige produksjonsselskapet Woodfall Film Productions (Hill, 1986:40). Selskapet var tett inspirert av Free Cinemas filosofi om ærlig, poetisk og personlig filmskaping, og hadde som formål å gi full kunstnerisk kontroll til nye typer filmprosjekter. Flere av de tidlige nybølge-filmene ble også produsert her.

Det var riktignok ikke bare *angry young men* som var hovedfokuset i disse filmene. Richardsons filmatisering av Shelagh Delanys *A Taste of Honey* er et eksempel på sterke, kvinnelige hovedroller. Like viktig var at miljøer fra arbeiderklassen og den lavere middelklassen på god måte ble skildret. ”*The number of British films that have ever made a*

genuine try at a story in a popular milieu, with working-class characters all through, can be counted on the fingers of one hand” uttalte Lindsay Anderson (Hill,1986:127). Dermed ble det i større grad åpnet for at det i britisk fiksjonsfilm ble filmet on location i områder hvor arbeiderklassen oppholdt seg, slik som gatebilder, puber, hus og ikke minst nord-engelske industrisamfunn. I større grad ble det også fokusert på bruk av mindre kjente, regionale skuespillere i viktige roller, i stedet for i småroller som før hadde vært vanlig (ibid). En av de tydeligste elementene var hvordan hjemmene til arbeiderklassen ble vist fram. Selv om de stort sett bare var en del av kulissene, hadde de ikke vært så framtrædende som nå. Dette gjorde at filmretningen raskt fikk tilnavnet *Kitchen Sink* (på norsk gjerne kalt kjøkkenbenkrealisme). Filmretningen ble slik, gjennom det nye utseende til filmene, en stor kontrast til de litt gammeldagse og klisjefylte studiokonvensjonene (Hallam/Marshment, 2000:51). Tony Richardson skal visstnok ha foraktet studioer og den falske steds karakteristikk det ga. ”They are artificial. They smack of artistic impotence. He will tackle any technical problem to leave them behind.” (Hill, 1986:127).

For å gi en bedre forståelse av filmene, vil det være relevant å gi et lite innblikk i det britiske samfunnet på denne tiden. Befolkningen i Storbritannia hadde i krigsårene slitt med store økonomiske vanskeligheter. Men utover 50-tallet var det et større økonomisk oppsving. Velferdsstaten ble bedre utviklet. Selv arbeiderklassen, som tradisjonelt var fattige, hadde nå mer penger å rutte med. Særlig gjaldt dette ungdom, som nå i større grad enn før utviklet sin egen kultur som en motsetning til både barndommen og voksensamfunnet. Dette gjaldt først og fremst forholdet til foreldrenes generasjon. Dette oppsvinget, som sto i sterk kontrast til depresjonen, krigsårene og rasjonalisering, fikk statsminister Harold Macmillan til å uttale i 1957 at ”*most of our people never had it so good*”(Hill, 1986:5). Med bedre økonomi, ble også konsumentkulturen sterkere – unge mennesker eide nå betydelig mer ”luksusvarer” enn det som før hadde vært mulig. Likevel var Storbritannia fremdeles et klassesamfunn. Arbeiderklassens ungdom sluttet tidligere på skolen i mye større grad enn annen ungdom for å begynne i jobb. Mange bodde i trange og dårlige hjem. Mange steder var det boligmangel og ofte måtte nygifte bo i årevis hos den enes foreldre i påvente av nye boliger som på denne tiden ble påbegynt. De sosiale omveltningene som skjedde i disse etterkrigsårene, har med stor sannsynlighet inspirert filmene.

Med dette som bakgrunn er det jeg vil gå inn på en analyse av *Saturday Night and Sunday Morning*¹², med dybdeanalyse av enkelte scener.

2.4 Saturday Night and Sunday Morning – et sammendrag

Produksjonsopplysninger:

Produksjonsår: 1960

Land: Storbritannia

Produksjonsselskap: Woodfall Film Productions

Regi: Karel Reisz

Manus: Alan Sillitoe etter hans egen bok ved samme navn

Produsent: Harry Saltzman og Tony Richardson

Skuespillere: Albert Finney (Arthur Seaton), Rachel Roberts (Brenda), Shirley Anne Field (Doreen), Norman Rossington (Bert), Bryan Pringle (Jack), Hylida Baker (tante Ada).

Handlingsreferat:

Filmen handler om den unge fabrikkarbeideren Arthur Seaton. Han bor med foreldrene i Nottingham, og jobber i byens sykkelfabrikk Raleigh. Som arbeider er han dyktig og effektiv, noe som gjør at han tjener godt, men han viser ingen interesse for å jobbe seg oppover. Kveldene tilbringer han på puben for å drikke øl, eller på fisketur med fatteren Bert. Han har et forhold til Brenda, en kollegas kone, men viser få skrupler for det. Han er en opprørsk ung mann, som er i opposisjon til samfunnet, foreldregenerasjon, ekteskap og autoriteter. Han er mest opptatt av å leve livet og ha det gøy. Da han etter hvert treffer Doreen, blir livet hans mer problematisk. Han faller for henne og samtidig blir Brenda gravid med hans barn. Brenda vil ta abort, og Arthur ber tanten Ada hjelpe til. Fordi det er ulovlig er Ada i utgangspunktet skeptisk, men hjelper til. Aborten mislykkes, noe som frustrerer Brenda. Mannen hennes, Jack, har allerede fått mistanke om forholdet, og gitt Arthur en advarsel om å holde seg unna. Stolt som Arthur er, har han vendt det døve øret til. Nå føler han presset rundt den uønskede graviditeten, samtidig som han prøver å unngå at Doreen og Brenda får vite om hverandre. Men mens Arthur er på date med Doreen på tivoli, treffer han Brenda som er der sammen

¹² Jeg vil videre i teksten omtale filmen kun som *Saturday Night*.

med Jack, svogeren og hans kamerat. Svogeren og kameraten er i hæren, og det er disse Jack har truet Arthur med tidligere. Når de ser Brenda og Arthur sammen, gir de Arthur en solid omgang juling. Hendelsen får Arthur til å forstå at han ikke lenger kan fortsette forholdet til Brenda, og velger heller å fri til Doreen. Han understreker likevel at han ikke har ”roet seg ned”, og han viser at han fremdeles har mye sinne i seg og frustrasjon rettet mot samfunnet.

2.5 *Saturday Night* – kitchen sink og troverdige bilder av et sted?

Jeg har allerede så vidt nevnt begrepet *kitchen sink* i forbindelse med filmene innen den britiske nybølgen. La meg utdype det noe mer. Michelene Wandor trekker et symbolsk forhold mellom ”*sink and psyche*”, og hevder dette som vesentlig for den britiske nybølgen¹³ (Wandor, 2001:41). På den ene siden, skriver hun, er begrepet en tydelig klasseerklæring. Med et slikt begrep er det tydelig hvem disse historiene handler om (det være seg innen filmen, litteraturen og teateret). På den andre siden hevder hun forholdet mellom ”*sink, psyche and gender*” også stiller spørsmålet ”Whose world, dilemmas, emotions, story, is it that we are following?” (s. 42). Wandor sammenligner slitte arbeiderklasseinteriører med tematikken filmene tar opp og karakterenes tanker og holdninger, det være seg temaer som *the angry young man*, tenåringsgraviditet, abort og/eller andre sosiale problemer. Hun kontrasterer det til hva hun kaller *drawing-room dramas*, hvor vi aldri blir vitne til de mer ”skitne” aspektene ved livet. Dette er ikke filmer om rike mennesker hvor de ”usynlige” tjenerne jobber rundt kjøkkenbenken. Her blir kjøkkenet for en gang skyld synlig, og en integrert del av hjemmets interiør.

¹³ Riktignok skriver hun i denne sammenhengen om *Look Back in Anger* som teaterstykke, ikke filminnspillingen, men begrepene hun bruker er likevel de samme som i nybølgefilmen, og det er filmene jeg vil snakke om her.



*Hjemme hos familien Seaton. Mrs Seaton på
kjøkkenet i bakgrunnen.*



På kjøkkenet til Brenda.

I tråd med dette er *Saturday Night* helt klart en arbeiderklassefilm, samtidig som det også er Arthurs film: det er hans verden, følelser og dilemmaer som i hovedsak er fokus i denne filmen. Jeg kommer også til å gå nærmere inn på ham som karakter etter hvert. Tydeliggjøringen av klassen kommer allerede i åpningen av filmen – Raleigh-fabrikken i Nottingham, hvor vi møter Arthur på jobb. Etter arbeidslutt følger vi ham hjemover langs gatene i et typisk arbeiderklassestrøk. I bakgrunnen ligger Raleigh-fabrikken og markerer arbeiderne som klasse. Selv hjemmene taler sitt tydelige språk. Rommene er små og trange. Plasseringen i seg selv er et tegn på realismetanken i britisk film. Nord-engelske byer er i mange tilfeller industribyer, hvor fabrikker – i hvert fall på denne tiden – sto for en stor andel av arbeidsplassene. Ved å lage filmer i disse byene, ble det på sett og vis tatt et oppgjør med den sør-engelske kulturarrogansen jeg nevnte tidligere. Nå skulle det skildres ”ekte” mennesker, med vanlige jobber, slik de fleste hadde. De skulle plasseres i de miljøene de faktisk tilhørte, og snakke et ekte språk, som ikke var preget av en nedlatende finkultur.

John Hill refererer en diskusjon rundt nybølgefilmen om den såkalte, i dobbelt forstand, ”skittenheten” i disse filmene. Isabel Quigly hevder at gjennom kjærlig å skildre arbeiderklassens (underforstått) steder, ble det møkkete gjort vakkert (Hill, 1986:136). Videre blir det hevdet at disse filmene kontrasterer borgerskapets besettelse om ”renhet”, også psykologisk. Slik blir i så fall arbeiderklassens eller ”vanlige menneskers” boligforhold et symbol på myten om deres eksotiske og rå seksualitet. Til en viss grad blir seksualitet skildret mer eksplisitt i disse filmene enn det som før var gjort i engelsk film. Tematisk var nybølgefilmene relativt ærlige i skildringer som tidligere i større grad hadde vært tabu og dermed mer underforstått. *Saturday Night* var sånn sett sjokkerende i sin beskrivelse av

utenomekteskapelige forhold, noe som ga den x-gradering da den ble satt opp på kino¹⁴. I tillegg var aborten problematisk å ta opp i filmen. I boka lykkes Brenda i gjennomføringen, tante Adas ”kjerringråd” viser seg der å være effektivt. Dette ble likevel problematisk under innspillingen. Som i de fleste andre land på denne tiden, var aborter ulovlig – og streng sensur krevde at ulovligheter ikke skulle oppmuntres. Skulle Brenda ha lyktes med aborten i filmen, ville det, ifølge sensuren, oppfordret andre til å gjøre det samme. I stedet mislykkes hun i filmen, og velger heller å oppdra barnet med Jack.

Jeg vil likevel være forsiktig med å trekke sammenligningen mellom miljø og psyke i disse filmene for langt. Slik jeg ser det, vil det kunne innebære å påstå at de lavere klassene har dårligere moral og av natur vil oppføre seg dårlig. De fleste karakterene i *Saturday Night*, og i de andre nybølgefilmene for den saks skyld, er skildret med den største respekt og omtanke. Ingen her blir skildret direkte amoralske – de har sine gode og dårlige sider, slik det er i virkeligheten. Dessuten er det relevant å vite at karakterenes hjem ikke først og fremst ble konstruert for å symbolisere deres psyke, men fordi hjemmene skulle være troverdige for hvordan arbeiderklassen faktisk levde. Her ser vi lange gater med identiske mursteinshus, hvor omtrent den eneste variasjonen i arkitekturen er de mange fabrikkene, med piper som tårner over hustakene og dekker byen i tåke. Nottingham er den typiske nord-engelske industriby. I tillegg handler oversiktsbilder og etableringsbilder i disse scenene ikke bare om å etablere et konkret sted som en dialog eller scene utspiller seg i. Vi får gjennom disse god oversikt over Nottingham som by, dens gater, hus og puber. Ettersom filmen i hovedsak er filmet on location i Nottingham¹⁵, vil de oversikts – og etableringsbildene som klippes inn i filmen skape en gjenkjennelse hos de som kjenner byen, og dermed også troverdighet. Det samme gjelder hjemmene. De måtte framstå troverdige for de som bodde der.

Akkurat som i sosial problem-filmene og den italienske neorealismen er det alvorlige temaer som tas opp i nybølgefilmene. Jeg har allerede nevnt Brendas graviditet og abortforsøk. Dette er i samsvar med tanker om realisme, fordi det stemmer med skildringer av menneskers liv. Ulovlige aborter har alltid vært et problem, og det er troverdig at både Brenda og Arthur taklet det på den måten. Like viktig som å ta opp alvorlige temaer, var det

¹⁴ Dette er den strengeste graderingen britisk film kan få, og gis til filmer med høy grad av sex og vold. Ironisk nok bidro den strenge aldersgrensen til filmens store suksess.

¹⁵ Dette gjelder i særlig grad utendørsscenene, med unntak av en gatescene som delvis er filmet i London.

vesentlige å lage filmer om vanlige mennesker med dagligdagse liv. Her er det ingen storslagen dramatik og actionfylt spenning. Dialogene og interaksjonen mellom karakterene er slik de godt kunne ha foregått i virkeligheten, enten det gjelder måten Arthur sjekker opp Doreen på eller samtalene han har med Bert.

2.6 Arthur – sint og stolt

Karakterer har mye å si for hvordan filmen oppfattes, og hvorvidt den kan regnes som realistisk. David Bordwell har satt opp en liste med punkter over hvordan en karakter bør være for å virke psykologisk definert og ”ekte” (Bordwell, 1989:152). Disse punktene er:

1. A human body, presumed to be singular and unified.
2. Perceptual activity, including self-awareness.
3. Thoughts, including beliefs.
4. Feelings or emotions.
5. Traits, or persisting dispositional qualities.
6. The capacity for self-implied actions, such as communication, goal-formation and – achievement, and so on.

I de fleste filmer verden over vil de fleste karakterer være mer eller mindre basert på tilsvarende kriterier. Det er disse elementene som bidrar til hva Bordwell kaller *personifisering*¹⁶, altså tegn som er viktige for at vi skal kunne akseptere noen som karakterer, identifisere oss, og forstå personens handlinger. Spørsmålet blir da om Arthur Seaton passer inn i disse karakteristikaene? Til dette vil jeg svare bekreftende. Han har en menneskelig kropp, følelser, tanker og holdninger. Disse gjøres klare allerede helt i starten av filmen. Karaktertrekkene hans defineres også relativt raskt. Han har evne til å foreta sine egne valg, noe som også bidrar til en økende selvinnsikt. Jeg vil fortløpende gå mer inn på disse punktene.

Arthur introduseres allerede i første scenen, og jeg vil gjennomgå denne både filmteknisk og narrativt for å se hva slags inntrykk vi får av ham som person. Denne første scenen, en *precredits sequence*¹⁷, gir også en god innføring i teknikken som brukes gjennom filmen. Filmen starter i svart bilde hvor vi hører noen diegetiske¹⁸ lyder, men som vi ikke får

¹⁶ Min oversettelse, det engelske ordet Bordwell bruker er *personification*.

¹⁷ Dette er hva Bordwell kaller scener som kommer før introduksjonstekster (2008:84) og jeg har ikke et godt norsk ord for det. Jeg har derfor valgt å holde meg til det engelske begrepet.

¹⁸ Lyder som tilhører filmuniverset.

plassert før det kommer en fade-in til første oversiktsbilde og tilskueren kan identifisere lydene til en fabrikkproduksjon. Det vi ser er et oversiktsbilde, et stort fabrikklokale, plassert i svakt fugleperspektiv og dybdefokus. Bildet er såpass stort og høyt at vi kan se hvordan arbeidere står ved maskinene og jobber. (Nesten identiske oversiktsbilder introduserer faktisk hver eneste senere scene i fabrikkene.) Inn fra venstre kommer en mann i arbeidsfrakk, deler ut noe til alle han går forbi (en av Arthurs senere kommentarer identifiserer dette som ukas lønn). Han går videre mot høyre i bildet, og kameraet følger etter ham i en pan. Mannen i frakk går så litt bakover i bildet i det kameraet fanger opp vår hovedperson Arthur (alle de andre på fabrikkene har ensfargede skjorter, så Arthur i rutete skjorte skiller seg raskt ut) helt foran i bildet, på høyre side. Kameraet har en langsom kjøring mot ham, slik at han kommer i halvnært og øyehøyde. Mannen i frakk forsvinner da samtidig ut av bildet i bakgrunnen. Kameraet blir stående stille en liten stund og observerer Arthur.

Alt sammen har foregått i en lang tagning på 26 sekunder og har vært nok til å identifisere Arthur som en vesenlig person for filmen. Deretter klippes det raskt inn i helt nære bilder av både hendene til Arthur og ansiktet hans, så vi får se hva slags arbeid han gjør. Disse klippene igjen er mye kortere, fra ca 1 sekund til 15 sekunder. Dette er en effektiv måte å introdusere en viktig karakter på, samtidig som vi raskt identifiserer arbeidsplassen og får en ide om arbeidet som utføres. Denne aktive klippingen inn på Arthurs hender og arbeidet hans, understreker det monotone i arbeidet han gjør. Som det tydeligvis er på fabrikkene, står hver enkelt arbeider ved hver sin maskin, og gjør det samme ensformige arbeidet dag ut og dag inn. Hele denne scenen, og en senere sekvens, detaljobserverer situasjonen Arthur gjennom holdning og dialog finner frustrerende. Det siste bildet vi ser her, før det skifter til neste sekvens, er et halvnært bilde av Arthur i froskeperspektiv, mens han med hevet hode observerer lokalet. Bildet kuttet brått, og går i svart før neste sekvens skifter til ny handling. Både det halvnære froskeperspektivet og det brå kuttet i svart fungerer som en måte å definere Arthur som karakter, og understreker voice-overen han har hatt i scenen. Her er det opprør og sinne som ligger i luften.



Første bilde i Saturday Night. Legg merke til mannen i frakk til venstre i bildet. Kameraet følger ham i en pan mot høyre...



...til vi ser Arthur nederst til høyre i bildet, og han blir hovedfokus videre.



Kameraet tar så en kjøring inn mot Arthur så han kommer mot midten av bildet. Mannen i frakk forsvinner så ut av høyre bilderamme. Hele denne sekvensen er i en lang tagning, og det er først her det kommer flere klipp for å se hva slags arbeid Arthur gjør.



Siste bilde i scenen, før det kutter til svart og neste sekvens. Legg også merke til Arthurs trassige ansiktsuttrykk, som froskeperspektivet forsterker.

Narrativt er det i denne sekvensen mye å ta tak i. Fabrikklydene vi her hører er så bråkete at en kan lure på hvordan man orker å jobbe i det, og Arthurs voice-over ligger i tillegg ganske høyt over. Det kan nesten virke som om han selv i tankene prøver å overdøve alle maskinene i lokalet. Stemmen hans viser en tydelig arbeiderklasseidentitet. Han snakker en bred nottingham-dialekt. Allerede fra første stund gir denne voice-overen, hans indre monolog under arbeidet, tegn på at Arthur er en røff, ung mann. Han langer ut mot autoriteter, arbeidskolleger og arbeidsforhold. Det er tydelig at han ikke vil la seg kue av noe i samfunnet og at han forsøker å holde seg oppe som en opprører. *"Don't let the bastards grind you down, that's one thing I've learned"*. Her viser Arthur en – for ham – uvanlig klassebevissthet. Han raljerer videre i monologen over sine eldre kollegaer som har innfunnet seg med tøffe arbeidsvilkår, og som ikke ser ut å ville opponere mot ledelsen. Samtidig misliker han sterkt de kollegaene som prøver å jobbe seg oppover. Han anser dem tydelig som smiskere uten selvrespekt. Allerede i disse åpningssekvensene blir Arthur etablert som en *angry young man*, selve symbolet på den britiske nybølge-filmen fra denne tiden. Denne karakteren hadde allerede blitt introdusert i to tidligere nybølge-filmer, *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1959) og *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959), og var også å finne i senere new wave-filmer. Men der *Room at the Top's* angry young man Joe Lampton viser en egen vilje og et ønske om å jobbe seg oppover i systemet, er dette så langt fra Arthur Seatons ambisjoner som overhode mulig. Han virker fullstendig klar over urettferdighetene i klassesystemet, men viser samtidig tydelig at han ikke har noe ønske om å jobbe seg oppover, selv om han også viser at han har evnen til å gjøre det om han ville. *"What I'm out for is a good time, all the rest is propaganda"* sier han, og definerer på denne måten sitt hovedmål i filmen. Han vet hvem han er og viser en aggressiv stolthet til hele sin identitet. Som et eksempel er det siste vi ser ham gjøre før scenen kuttes, at han foraktelig kaster fra seg kluten han holder i hendene, mens han med et trassig uttrykk speider ut over lokalet og kollegaene han akkurat har kritisert.

Denne scenen kan sies å sette standarden for hvordan vi ser på Arthur som karakter og flere av de påfølgende scenene vi samsvarer med dette. At krediteringstekstene kommer *etter* denne åpningsscenen er et interessant formmessig valg. Bordwell hevder at slike valg kun er formmessige, og det ikke er noen bestemt betydning som ligger i det. Men jeg vurderer dette som noe upresist formulert:

"...in most studio-made narrative films, the credits sequence characteristically occurs before the first scene, but it may also, as lesser options, occur after a 'precredits sequence' or during the first scene.

Such norms, although ‘codified’, are not reducible to *codes* in the semiotic sense, because there is no fixed meaning attached to one choice rather than the other.” (Bordwell, 2008:s. 84)

Spørsmålet som kan stilles her er, hvorfor Reisz velger å åpne med en *precredits sequence* inne fra fabrikk? En ting er at vi blir introdusert for hovedpersonen. Men krediteringstekstene kunne godt ha blitt vist mens vi ble kjent med Arthur i den første sekvensen. Kan de ha blitt satt inn i den neste sekvensen for at Arthurs introduksjon skal virke sterkere? Første replikken Arthur har, og også den første i filmen, inneholder banning (”954... 95-bloody-5”). Dette kan ha virket sjokkerende da filmen kom. Måten dette er løst på gir en pangstart til filmen, uten noen ”myk” overgang som en filmtittel kan gi. Dessuten vil denne sekvensen også ha en realistisk funksjon. Filmene starter uten noen som helst skriftlige introduksjoner som ellers er vanlig, men starter rett på handlingen. Vil ikke dette gi en følelse av å tas rett inn i fabrikklokalet, som om vi skulle vært der selv? Introduksjonstekster kan skape en slags vegg mellom tilskueren og handlingen, og få oss til å huske at det er en film vi ser på, ikke noe ”virkelig”.

Det tar dessuten litt tid før kommer noen form for filmmusikk til scenen, dette skjer ikke før kameraet har foretatt kjøringen inn på nærbildet av Arthur. Fraværet av ikke-diegetisk musikk det første halve minuttet, gjør det lettere å komme inn i selve miljøet som blir skildret. De diegetiske lydene blir tydeligere. Er dette valget gjort får å få tilskueren til å føle seg som en del av fabrikklokalet? Eller introduseres den ikke før vi har kommet helt inn på Arthur, fordi musikken følger hans person og skal understreke ham som mennesketype? Begge deler, antageligvis. Mangel på ikke-diegetisk lyd har en sterk realistisk effekt fordi vi lettere hører de lydene som naturlig er der – her gjelder det de ekstremt bråkete fabrikklydene. Når musikken først kommer, er det en ganske munter jazzmelodi, som passer Arthurs stort sett bekymringsløse hverdag. Ettersom problemene til Arthur (og Brenda) strammer seg rundt ham i løpet av filmen, blir også melodien langsommere og mer mollbasert.

Bordwell skriver at vi som tilskuere gjerne vurderer karakterer ut i fra hva de sier (Bordwell, 1989:154). Jeg vil også framheve at det de *ikke* sier er like viktig. Det usagte har like stor verdi som det talte ord, det samme gjelder kroppsspråk. Her er det lett å vurdere Arthur slik han selv, gjennom ord og tanker (voice-over) vurderer seg selv – mer som en individualist enn en typisk arbeiderklassekarakter. Dette er også i samsvar med Alan Sillitoes

egne tanker om Arthur (Hill, 1980:203). Sillitoe var nøye med å understreke at Arthur var skrevet som et individ, ikke et symbol på sin klasse. Selv om Arthur er stolt av sin klassebakgrunn, er han ikke en typisk representant for arbeiderklassen, til det bruker han altfor mye tid på å definere seg vekk fra det han mener er den passive, store massen av apatiske arbeidere. Det hadde vært lett for noen i Arthurs samtid å definere ham som den perfekte proletar, med politiske motiver. Arthurs avdelingssjef, mr. Robboe, kaller ham også kommunist på et tidspunkt i filmen. Det er en sammenligning som stemmer dårlig. Han er smart nok til å se feilene i samfunnet, og har mange argumenter mot klassestrukturene. Likevel er nok Arthur altfor apolitisk til egentlig å engasjere seg i partipolitikk. Dessuten har han minst like mye sinne og nedlatenhet overfor sin egen klasse som andre klasser. Dette er særlig noe som utførlig beskrives i hans turbulente forhold til den sladrete nabokona mrs. Bull. Hun fungerer mest som en personifisering av stort sett alt han misliker i samfunnet – hun er sur og grinete, spionerer og sladrer, og i det hele tatt legger seg opp i hvordan andre lever livene sine.

Foreldrene får også gjennomgå av Arthur. Riktignok konfronterer han dem aldri direkte eller respektløst, slik som han er mot mrs. Bull. Hans klager ovenfor dem gjelder at de er for resignerte i livene sine. De er, ifølge Arthur, fornøyde med tilværelsen så lenge de har røyk og tv'en å se på. Slik han ser det, er de døde "fra nakken og opp". De gjør det de må, men er holdningsløse og aksepterer tingenes tilstand altfor lett. Han er tydelig redd for å ende opp som dem, selv om hans fetter Bert forsikrer ham om at Arthurs foreldre har alt de kan ønske seg og dermed har grunn til å være fornøyde med livet. Ikke så rart, egentlig, at Arthurs foreldre er så opptatt av tv'en. Tv var helt tydelig en luksus på denne tiden, og dermed noe man ikke umiddelbart hadde råd til. Å eie et tv-sett ble et tegn på et godt og komfortabelt liv. De har nok jobbet og spart i årevis for å ha råd til den, og bare 15 år tidligere ville en slik økonomisk utskeielse vært en umulighet. Likevel er Arthurs oppgitthet forståelig. En dag han kommer hjem etter jobb, er det ikke noe program foreldrene sitter og ser på, det er reklamer (*Bristol is today's cigarette*). I et fånyttig forsøk på å få farens oppmerksomhet med en kynisk spøk forteller Arthur om en mann som skadet hånda på jobb: "*Of course, he's only got one eye, he lost the sight of the other looking at the telly day in and day out*". Likevel får han ikke noe annet et korte grynt til svar, noe som plager Arthur enda mer. At foreldrene er så ukritiske i valg av hva de ser på kan bidra til Arthurs irritasjon – reklame er ikke annet enn kynisk

kamp om kjøp og salg. Arthur finner seg helt tydelig ikke til rette med ideen om å bli (i hvert fall i sine egne øyne) like holdningsløs som sine foreldre.

Arthur er sånn sett karaktermessig mer typisk for sin generasjon enn sin klasse – altså 50-tallets ungdom og unge voksne. Som jeg nevnte innledningsvis var det på denne tiden vokst fram en mer spesifikk kultur for ungdom og unge voksne, som i mye større grad var basert på konsum, nettopp fordi man på denne tiden hadde mye mer penger enn før. Arthur har, i en alder av 21 eller 22, allerede jobbet i Raleigh sykkelfabrikk i en årrekke. Han er hardtarbeidende og dyktig, og tjener dermed betydelig mer enn de fleste på fabrikken. Derfor har han også muligheten til et ganske høyt forbruk på ting han synes er gøy. Klær er åpenbart en høy prioritet. Han har flotte dresser, og er nesten narsissistisk i måten han dresser seg opp i dem på. Selv om hans forhold til klær aldri er noe han direkte formulerer med ord, er det tydelig at dette er noe som har høy prioritet hos ham. *"They must have cost you a pretty penny,"* sier Doreen til ham på et tidspunkt. Det er også i samsvar med noe han sier i voice-overen i åpningssekvensen – om å bruke penger for å more seg. Litt ironisk er det derfor at han reagerer så kraftig når han fersker foreldrene i å stirre som hypnotisert på tv-reklamer.

Jeg vil likevel påpeke at denne forbrukermentaliteten ikke er så merkelig, tiden tatt i betraktning. Som nevnt tidligere var ikke dette så mange år etter krigen og tiden da Storbritannia hadde vært svært fattig. Arthur er gammel nok til å ha opplevd det, og til å huske det, noe som kan ha hatt innflytelse på hans noe levede personlighet. Dette gjelder selvfølgelig også hans foreldre, selv om utslaget har blitt annerledes. Arthur har utviklet en sterk forakt for folk som lever i fortiden, og som snakker om hvordan verden var bedre før. Han er en intelligent mann, og vet at de som mimrer over gamle dager enten husker feil eller er hyklere. Selv om han har mye å utsette på sin samtid, vet han også at verden har utviklet seg til det bedre. Dette merkes særlig godt i en samtale han har med Bert og Ada. Ada er et godt eksempel på hva man kan kalle "levd liv", en kvinne som i tidvis sterk fattigdom har oppdratt 14 barn. *"Me and your mam had to struggle to bring you lot up, Arthur. Them were rotten days,"* forteller hun.

Det er lett å se på Arthur som en ganske selvsentrert person. Regissør Karel Reisz uttalte om Arthur at: *"He was a sad person, terribly limited in his sensibilities, narrow in his ambitions and a bloody fool into the bargain"* (Murphy, 2009). En stor grunn til at han innleder et forhold til Brenda i utgangspunktet, er for å slippe å måtte binde seg. Gjennom å

ha et forhold til en gift kvinne, tror han at han slipper unna ansvar, noe som passer ham utmerket. I tillegg er han kynisk nok til å ha et svært vennskapelig forhold til mannen Jack. Han hevder på dumdristig vis at så lenge Jack ikke er smart nok til å fatte mistanke, er det fritt fram for ham å gjøre som han vil. Det virker klart at denne arrogansen vil slå tilbake på ham selv før eller senere, og at han ikke kan leve så bekymringsfritt i lengden. Dette særlig fordi han etter hvert blir advart mot forholdet både av Bert og Jack. Advarslene preller likevel lett av ham, Arthur er altfor selvsikker til å la seg bry med slikt. Når Jack indirekte forteller at han har fått mistanke om forholdet, og på denne måten truer med å sette soldatbroren på ham, svarer Arthur like indirekte at han kan slå ned hvem det skulle være. Denne tåpelige kommentaren viser en viss umodenhet. Det mest fornuftige hadde vært å akseptere situasjonen og å trekke seg unna. Her er Arthur altfor stolt, og han viser en uvilje mot å bli diktert hva han skal gjøre med livet sitt. Selv når han treffer Doreen, og får følelser for henne, er han arrogant nok til å tro at han kan treffe både henne og Brenda samtidig uten at det får konsekvenser. Doreen forsøker å få ham til å forplikte seg, men tanken ser ut til å skremme Arthur. Ekteskap, føler han, vil gjøre ham like tafatt og ”død” som foreldrene. Han akter ikke å la seg brytes ned på den måten.

Når Brenda så avslører at hun er gravid settes hele Arthurs bekymringsløse tilværelse på prøve. Instinktivt er nok reaksjonen hans å fraskrive seg ansvaret, han setter også farskapet sitt i tvil. Brendas insistering setter ham raskt på plass, og han lover å hjelpe til. Hvor vidt han egentlig vil det, kan diskuteres, men han har ikke så mye valg. Skulle Jack eller Doreen få vite om dette, vil han få større problemer enn han allerede har. Karakterpsykologisk er det mye som skjer på dette tidspunktet i filmen, og siden det er viktig for å forstå filmens særlige realisme, vil jeg som neste punkt i teksten gå inn i dybden på en av scenene i denne delen av filmen. I særlig grad vil jeg diskutere dette i forhold til hvordan filmteknikken understreker karakterene.

2.7 Det dramatiske blikk

La oss se på hvordan Caughies *dramatiske blikk* som gjør seg gjeldende her. Jeg har allerede nevnt et par scener med usynlig klipping, shot/reverse/shot o.l, men jeg skal understreke det tydeligere ved å gå inn på en scene som kommer etter 53,32 minutter, ca to tredjedeler ut i

filmen. Brenda har nylig forsøkt å ta en abort, og dette er første gangen hun og Arthur treffes etter dette. Arthurs forhold til Doreen har allerede blitt sterkere, noe Brenda i denne scenen forteller at hun har hørt rykter om. Tonen mellom de to er blitt merkbart mer anstrengt enn i starten av filmen, da var det svært kjærlig – som et romantisk par. Scenen er filmet på Nottingham Castle, med utsikt over byen.



Det første bildet vi ser er Brenda som kommer gående opp til platået hvor hun skal treffe Arthur. Kameraet er først statisk i det hun kommer gående, legg her merke til bilderammen. Utsnittet tilsvarer her synsvinkelen til en tilfeldig forbipasserende som står på siden av stien. Idet hun går forbi kameraet følger det etter henne først i en pan, og så i en kjøring bak henne før det igjen stopper opp i et statisk bilde. Både Brendas blikk – og bevegelsesretning peker ut Arthur bak i bildet. Dette statiske bildet er et relativt stort oversiktsbilde, og gir oss muligheten til å se ganske mye av omgivelsene rundt. Barn som leker og mennesker på tur gir naturlig liv og bevegelse. Helt i bakgrunnen ser vi utsikt over byen, med bolighus og rykende fabrikkpiper. Likevel avgir disse fabrikkpipene så mye røyk at dybdefokuset forsvinner noe, og platået karakterene befinner seg på fremheves tydeligere. De elementene kamerautsnittene viser oss, skaper en form for realisme fordi det skaper følelsen av å være del i en hvilken som helst dag. I tillegg er det troverdig at en industriby som Nottingham er såpass tåkelagt av så

mye fabrikkkrøyk. Neste klipp, viser et nærmere bilde av Arthur som ser på at Brenda kommer mot ham. Brenda kommer inn i synsvinkelen på venstre side, og bekrefter Arthurs eyeline match og at det er Brenda han snakker til når han hilser. Kameraet foretar så en kjøring etter Brendas bevegelser, og stopper i et statisk bilde som fint rammer inn både Brenda og Arthur. Dette blir hovedutsnittet i dialogen. Videre klippes det mellom dette utsnittet og ett av hver av de to i en shot/reverse/shot som skaper eyeline match og synsvinkel, før Arthur forlater bildet på høyre side, og kameraet følger etter Brenda i en pan i det hun går etter ham mot en av buegangene i slottet. Der klipper kameraet til motsatt vinkel, og et nytt hovedutsnitt for en ny shot/reverse/shot-dialog, som følger mye av samme mønster som den forrige. Slottsmurens vegger gir en ekstra intimitet til samtalen.



Kameraet er statisk så lenge dialogene er i gang, og vi får god mulighet til å studere Arthur og Brendas ansikter. I hvert eneste shot/reverse/shot er det den som prater som vi ser i bildet, men ved et par anledninger ser vi kun Arthurs ansiktsreaksjon på Brendas beskyldninger, uten at han svarer for seg. Siste bilde i scenen slutter med hovedutsnittet igjen, hvor vi ser først Arthur, og så Brenda som går etter ham ut til venstre i bildet, og det kuttet så til neste scene.

Denne scenen er som nevnt et godt eksempel på Caughies dramatiske blikk. Scenen skaper realisme i at vi som tilskuere føler oss tilstede i situasjonen, og ikke at vi ser det på film. Redigeringen er det som gjerne kalles usynlig, og vi følger karakterenes bevegelser og blikkretning på en identifiserbar måte. Ved hele tiden å se nærbilder av den som prater og reaksjonsbilder, identifiserer vi oss med karakterene i en så stor grad at vi nesten føler oss som om vi var dem selv. Vi kjenner oss igjen både i Brendas frustrasjoner over at aborten mislyktes og hva slags problemer det skaper for henne på hjemmefronten, og i Arthurs økende sinne over at verden ikke var så enkel å forholde seg til som han satset på i starten av filmen.

Klippingen viser, slik jeg tolker det, at Brenda er såret over Arthurs oppførsel. Det er blikket hun sender etter Arthur som kameraet gir relevans, og tyder på at hun gjennomskuer at han ikke er interessert i henne på samme måte som før, og at hun er redd for ikke å få noe mer støtte fra ham. Videre, når kameraet senere klipper til Arthurs reaksjoner etter at Brenda har langet ut mot ham, får vi her inntrykk av at Arthur er presset opp mot et hjørne, og at han ikke vet hvordan han skal takle situasjonen. Dette klippet varer noen sekunder, og lar oss dvele ved ansiktet hans. Slik får vi virkelig observert reaksjonen hans, og vi har muligheten til å identifisere oss med Arthur. Han har følelsesmessig begynt å distansere seg fra Brenda, mye på grunn av Doreen, og har lyst til å komme seg videre i livet. Dette gir oss en økt sympati for Brenda, som på dette tidspunktet er dypt deprimert. Det kjærlige forholdet dem imellom, slik det skildres i begynnelsen, har forsvunnet – det meste som er igjen her er bebreidelser. Brenda beskylder ham for ikke å vite forskjellen på rett og galt, og at han aldri kommer til å lære det, hvorpå Arthur svarer at han ikke vil at noen skal lære ham det heller. Selv om stoltheten hans her som vanlig tar overhånd, kan det diskuteres om han kanskje allerede er i en slik læringsprosess. Han blir nå tvunget til å ta noen moralske valg i livet sitt.

Senere, når Arthur får bank av soldatene, kan dette tolkes forskjellig. En tolkning fra da filmen kom var at han nå fikk straffen for det utsvevende og amoralske livet han hadde ført, en annen var at han nå ble ”banket inn i konformiteten”. Jeg velger å være enig i Murphy som hevder at Arthur *måtte* gjennom dette for at vi skal gjenopprette vår sympati for ham ved at han lider like mye som Brenda (Murphy, 2009).

Det kan diskuteres hvorvidt hele dette dramatiske blikket som jeg beskrev i scenen ved Nottingham Castle egentlig er *realistisk*. Caughie regner det tydeligvis slik, men det er ikke nødvendigvis et samsvar mellom klassisk, usynlig redigering og realisme. Redigering, som i denne scenen, er vanlig innenfor den klassiske Hollywood-film, selv i ”urealistiske” filmsjangere som bl.a. science fiction. Identifikasjonen som Caughie snakker om er like fullt mulig i andre sjangere. Likevel, Colin MacCabe argumenterer for at dette uansett kan kalles *classic realist film*, uansett om det er sosialrealisme a la *Saturday Night* eller musikalene som *Sound of Music* (Hill, 1986:59-61) Hans mening er at klassisk fortellende film, som han kaller klassisk realistisk film, preges av å være ”forfatterløse” og dermed uskapte. Denne måten å redigere film på, har vært den vanligste redigeringsformen siden filmens tidlige år, og vi har dermed blitt så vant til den at vi ikke legger merke til den. Dermed fokuserer vi som tilskuere

letter på filmens historie. Vi ser verden slik den er, uten synlig innblanding, og dermed virker det vi ser også mer sannferdig. En slik diskusjon har mange aspekter, som også John Hill påpeker. Den narrative strukturen, altså årsak/sammenheng, karakterenes mål, løsning etc., framstår her som ønskelig å skildre på en mest mulig klar og forståelig måte. Hvor sterkt knyttet denne narrative strukturen er til *realisme* kan diskuteres. Hill trekker inn debatt om *the social problem film* og *problem solving* (s 55). Men der *problem solving* kjennetegner (i hovedsak) alle klassiske fortellende filmer, der hovedpersonen vil ha forskjellige mål og delmål å løse før historien kan ta slutt, inneholder *the social problem film* visse typer temaer som også er å se i den britiske nybølge-filmen. Disse temaene er, ifølge Hill, bl.a., arbeiderklasse, fabrikker, ungdomskriminalitet og lignende (s 59). Den narrative formen har likevel ikke forandret seg nevneverdig. Tematikken fremstår som viktigere. *Saturday Night*, og den beskrevne scenen, framstår her som beslektet med *problem solving* filmene. Den narrative strukturen er relativt klassisk, og derfor lett å følge, slik at tematikken får fokus.

Bordwell virker mer forsiktig med å sette likhetstegn mellom realisme og klassisk redigering av denne typen. Likevel understreker han hvordan denne formen for redigering filmhistorisk sett har blitt ansett som realistisk, fordi den lett skaper identifikasjon og følelse av tilstedeværelse (grunnet elementer som utsnitt og eyeline-match). Særlig trekker han fram begrepet *découpage*, som i motsetning til montasjen¹⁹ analyserer scenens og manuskriptets tid og rom og *dissekerer* den inn i mindre klipp (Bordwell, 1999:52,53). "*A large part of sound cinema's realism, therefore,*" skriver Bordwell videre, "*depended upon the unobtrusive analytical editing, shot/reverse-shot cutting, and smooth camera movements characteristic of most countries' studio cinemas since the mid-1930s*". Denne formen for usynlig redigering kan ha noe å si for hvorvidt i hvert fall *deler* av filmen oppfattes realistisk, selv om *Saturday Night* også har andre realistiske elementer som virker sterkere. Det dramatiske blikket som er brukt her bidrar til å understreke særlig karakterenes ord og handlinger. I *Saturday Night's* tilfelle fungerer også karakterskildringen glimrende, den ble da også en av årets mest populære filmer i England. Publikum identifiserte seg sterkt med filmen, særlig hvordan Arthur ble skildret (Hallam og Marshment, 2000:47). Han og de øvrige karakterene framsto som en ny type mennesker som tiltalte folk, i hvert fall hos de bredere lag av befolkningen. Folk i de lavere sosiale klassene følte tilhørighet til filmer som denne. Her ble tatt på alvor, og

¹⁹ Her refererer Bordwell i hovedsak til den sovjetiske montasjeteknikken.

var ikke lenger bare var karikerte bifigurer i filmer som i stor grad skildret middel – og overklassen. Den troverdige skildringen av Nottingham som industriby og arbeiderklassens liv, bidro nok til dette.

Til tross for hans arrogante holdning, skildres Arthur svært sympatisk, uten å være nedlatende mot karakteren på noen måte. Arthur som karakter er blitt skapt tredimensjonalt, av kjøtt og blod. Han er sympatisk nok, men full av feil. Likevel lærer han av dem, og viser tegn på å forbedre seg, uten at han av den grunn gjennomgår en total personlighetsforandring. Han vil fremdeles ikke bli fortalt hva han bør gjøre eller ikke gjøre, eller la seg definere av omgivelsene. *"I'm me and nobody else. Whatever people say I am that's what I'm not, because they don't know a bloody thing about me"*. Mot slutten av filmen viser han fremdeles mye av det samme sinnet og stoltheten som i starten av filmen, og han ønsker fremdeles ikke å bli like "konform" som foreldrene. Likevel ser han ut til å ha vokst på det han har vært igjennom, og handler ikke like mye på måter som virker sårende på andre.

2.8 Filmmusikk og lyd

Lydmessig er filmen også relativt realistisk. Med unntak av en gjennomgående melodi, som kun følger Arthur som person, er all lyd og musikk i filmen en del av historiens univers. Dette er i stor grad med på å bidra til en realismeeffekt i filmen. Bruddstykker av samtaler, barnerop, hundegneldring, og fløytende fabrikkpiper høres stadig gjennom filmen. Riktignok er dette lyder vi i utgangspunktet ikke legger merke til, fordi vi er vant til å sile vekk bakgrunnslyder. Likevel, som Bordwell og Thompson understreker, hvis disse lydene ikke hadde vært i filmen, ville stillheten vært påfallende og distraherende (2008:269). Bakgrunnslyder er helt essensielt hvis vi skal tro på at Arthur bor i et nabolag med andre mennesker i nærheten. Vi trenger ikke engang å se kilden til lydene, det viktige er at vi hører dem. Vi vil uansett stort sett kjenne dem igjen. Slike "noises", som Kracauer kaller dem, er helt relevante for en realistisk oppfatning av filmen. De er med på å skape identifikasjon til omgivelsene (Kracauer, 1997:124,125). For mye ikke-diegetisk musikk kan fungere overdøvende for de naturlige lydene i filmens univers, og dermed distansere tilskueren i realistisk forstand. Filmusikk som ikke er en del av handlingsuniverset legges gjerne på lydsporet for å følelsmessig engasjere tilskuere, for eksempel i melodramatiske eller

actionfylte sekvenser. Når det dermed i stor grad ikke er slik i denne filmen, kan det begrunnes med at det har realistisk effekt fordi tilskueren ikke blir manipulert til visse typer følelser. Det kan da bli lettere å ta nøytrale standpunkt til det som skjer i filmen.

Det eneste unntaket i denne sammenhengen har jeg allerede nevnt tidligere, og det er Arthurs ledetone. Selv ikke denne ligger veldig dramatisk på lydbildet, den fungerer mer som en måte å uttrykke Arthurs personlighet og humør. Fra å være up-beat og positiv, utvikler den seg etter hvert til å bli mer langsom og moll-basert ettersom vanskelighetene tårner seg opp for Arthur.

Dialektene er viktige for realismen i filmen. Som nevnt hadde Free Cinema-regissørene sett seg lei på sør-engelsk språk – og kulturarroganse, og en måte å unngå dette på var å sørge for at karakterene hørtes troverdige ut. Handlingen i *Saturday Night* er lagt til Nottingham, og flere av skuespillerne i filmen er også nord-engelske. Her er ingen form for standardisert ”filmspråk” hvor alle må snakke tydelig og korrekt for å bli forstått. Dessverre var dette vanlig krav i flere lands filmbransje i mange år. Nottingham-dialekt er riktignok ikke en fryktelig vanskelig og tung dialekt, men den er likevel bred nok til at det var uvanlig i filmene fra denne tiden. Dette var viktig, et standardisert, ”pent” og sør-engelsk språk, tilsvarende det norske riksmålet, ville ha svekket realismen i filmen – rett og slett fordi det ikke ville vært troverdig at noen i Nottinghams arbeiderklasse snakket slik.

Et særlig interessant og lydmessig realistisk moment i *Saturday Night* forekommer ganske tidlig i filmen. Arthur og Brenda er på pub. Ikke helt uvanlig for puber er gjestene her i alle aldre. Men beskrivende for samfunns – og kulturendringene som skjedde i England på denne tiden blir vi vitne til de forskjellige måtene å feste på. Som nevnt hadde den yngre generasjon begynt å utvikle sin egen kultur og identitet i kontrast til sine foreldre. Dette var blant annet tydelig i musikken. I en del av puben sitter de eldre pubgjestene rundt et piano og synger gamle sanger i allsang. I den delen hvor Arthur og Brenda sitter, er det et liveband som spiller kjente popsanger, i dette tilfellet Adam Faiths ”*What do you want*”. Musikken blir knapt registrert av de unge gjestene, i den forstand at her er det ingen som synger med i allsang. Likevel markerer musikken her et sterkt generasjonsskifte. Den kan fungere som eksempel på hvordan den tidens unge hadde et sterkt behov for å markere seg vekk fra foreldregenerasjonen og et tradisjonsbundet levesett. Bedre levestandard, modernitet og økonomisk uavhengighet skapte nok i stor grad nye måter å ville leve på.



Allsangen blant de eldre i puben....



... kontrasterer det unge, hipe bandet i den delen av puben hvor de yngre henger.

Sangene som spilles i filmen, både av dette bandet og over høyttalere senere i filmen (og som en diegetisk del av filmuniverset), er altså ikke nødvendigvis bare med på å skape et slikt skille til de eldre. Sangtekstene fungerer også som en interessant kommentar til den forbrukerkulturen som de unge ble en større del av (Hill, 1986:152,153). *"What do you want if you don't want money? What do you want if you don't want gold? Say what you want and I'll give it to you, honey"* synger bandet i puben. Videre går en sang senere i filmen *"I'll grab it, I'll have it, why not, why not, why not"*. Slik jeg forstår Hill her, kommenterer disse sangene forbrukermentaliteten til de unge relativt realistisk, men pervertert måte, fordi de gir inntrykk av at det kun var dette de unge var opptatt av. Jeg vil likevel moderere dette synspunktet noe, ettersom disse sangene spilles når Arthur har en sterk og følelsesladet scene med Brenda. Det virker ikke helt som Hill betoner sammenhengen mellom sangene og deres forhold, med mindre han mener at Arthur ser på Brenda som en forbruksvare han kan bruke og kaste, akkurat som en dress. Dette ville i så fall gjøre Arthur til en større drittsekk enn det er belegg for. Forholdet han har til Brenda er i utgangspunktet altfor godt og kjærlig til det.

2.9 Hverdagens poesi

På visse punkter skiller *Saturday Night* seg fra den klassiske fortellende redigeringen. Typisk for Free Cinema-regissørene har filmen blant annet visse elementer av poetisk realisme og andre dokumentariske kjennetegn som jeg nå skal gå inn på.

Et framtreddende element ved i filmen er at den er i svart/hvitt. Grunnen til at det er slik, og ikke i farger, kan ha mange årsaker. Filmene er fra 1960, og svart/hvitt var fremdeles til relativt vanlig, i hvert fall i tv-produksjoner. Men for kinofilm hadde fargefilmen tatt over mye av produksjoner flere år før. De tidlige britiske nybølge-filmene er likevel i hovedsak svart/hvitt (*Look Back in Anger*, *A Taste of Honey*, *Room at the Top*), selv om fargefilmen også tok over her mot slutten av 60-tallet. Dette gir ett inntrykk av at det er gjort bevisste valg om dette i disse filmene, også i *Saturday Night*. Ett moment er at svart/hvitt-film nok var billigere å produsere, men jeg tviler på at dette var hele grunnen. I stedet vil jeg tro at det er spesifikke artistiske årsaker. Bordwell understreker hvordan forskjellige valg innen farger, eksponering og lignende, gir spesifikke inntrykk (2008:ss163-166). Det gjør det også i denne filmen. Både Elizabeth Ezra og Julia Hallam/Margareth Marshment tar opp dette i sine diskusjoner om den britiske nybølge-filmene. Ezra definerer bl.a. svart/hvitt-filmene som en del av "the poetry of the everyday" (2004:ss190,191), altså at det bidrar til en mer hverdagslig og ekte følelse til filmen. Hallam og Marshment utdyper mer og sier at: *the use of black and white filmstock associated the film with the liveness and immediacy of television documentary and reportage, providing a stark contrast to the colourful spectacle of the mainstream cinema* (1988:s47). Dette kan nok stemme i stor grad. *Saturday Night* minner litt om tidens dokumentarfilmer. Spesielt gjelder det de foregående Free Cinema-dokumentarene, som Reisz var med på å skape. Dette er særlig tydelig i enkelte sekvenser av filmen, der kameraet observerer og iakttar karakterer og miljøer. I tillegg var det nok ønskelig å markere et tematisk og stilmessig skille til de mainstream-filmene som ble laget i Storbritannia og Hollywood på den tiden. Fargefilm var blitt en del av mainstreamen og Hollywoods *excess*, og at *Saturday Night* var i svart/hvitt bidro nok til at filmen fikk en følelse av noe hverdagslig og ordinært i forhold til Hollywoods fargesprakende, rike skildringer. Denne filmen (og andre britiske nybølge-filmer) var helt tydelig annerledes enn de filmene som i stor grad var populære da, slik som Hollywoods storslåtte dramaer og lette komedier. Her spiller tematikk og fargebruk sammen. Når *Saturday Night* da er filmet i svart/hvitt, som til en viss grad var et

dokumentarisk grep på den tiden, bidrar den til assosiasjoner av at det er ekte mennesker som skildres. Dessuten blir de omfattende skildringene av byen og arbeiderstrøkene gråere, og dermed dagligdagse. Ingenting i filmen pyntes på, slik virker det i hvert fall.

Den dokumentariske effekten gjør seg gjeldende allerede helt i starten av *Saturday Night* i en interessant og nesten (muligens utilsiktet) intertekstuell sekvens. Under introduksjonstekstene ser vi Arthur og hans kollegaer forlate arbeidsplassen, Raleigh-fabrikken, i en stor flokk. Sekvensen er slående lik Lumières *Arbeiderne forlater fabrikken*, en av filmhistoriens dokumentariske erkebilder.



I tillegg til at filmen er i svart/hvitt har den også andre likheter med en tidligere realistisk filmretning, den italienske neorealismen, Som nevnt er det sannsynlig å mene at den britiske nybølgefilmen har latt seg inspirere noe av den. Neorealistiske filmer understrekes hvordan det daglige blir fremhevet gjennom halvdokumentariske lange sekvenser uten tydelig iscenesatt handling – noe som skaper en umiddelbarhetseffekt. Denne formen for poetisk realisme er å finne i flere av nybølgefilmene, og er særlig tydelig i *This Sporting Life* (Anderson 1963) og *A Taste of Honey* (Richardson, 1961). På et tidspunkt ser vi en

montasjesekvens, hvor vi ser Arthur og fetteren Bert vandre gatelangs. Sekvensen i seg selv har liten narrativ funksjon, ettersom det ikke er noe spesifikt som skjer her. Det vi ser er noen relativt lange tagninger (på ca et halvt minutt hver), og som går over i hverandre et par ganger i en montasjesekvens, hele tiden mens vi ser de to mennene gå langsmed forskjellige gater i løpet av en kveld. Det hele virker veldig hverdagslig, ikke iscenesatt, og fungerer mer som en måte å vise frem gatene og livet i byen. Slik sett er den ikke så ulik *credits sekvensen* i starten av filmen, hvor vi også ser montasjeklipping av mennesker som går og sykler gatelangs på vei hjem fra jobb. Rent narrativt har de lite å si for handlingen, og kunne slik sett godt ha vært fjernet fra hele filmen. Likevel gir slike montasjer en ekstra realistisk dybde fordi de ”stopper” filmens handling bare for å la kameraet observere livet slik ”det er”. Som nevnt ser vi dette i flere andre nybølgefilmer. For eksempel er det allerede et par minutter inn i Tony Richardsons *A Taste of Honey* en lang montasjesekvens som skildrer gatene i Manchester. Dissolvene som brukes her understreker også tid som går og følelsen av bare å oppleve byens og gatenes tilstedeværelse. Litt tidligere i filmen har vi sett filmens hovedperson, Jo, gjennom flere, lange tagninger vandre langs kaia på vei hjem fra skolen. John Hill skriver:

”This is more generally true of the ‘poetic’ transformation of the subject-matter of the films, the foregrounding of the ‘artistry’ rather than ‘reality’. The shots of Vic running home in *A Kind of Loving* and the shots of Jo by the canal in *A Taste of Honey* reveal not so much an interest in their characters (their ‘subjectivity’) as their subordination to aesthetics, their visually pleasing positioning as ‘figures in a landscape’ ” (Hill, 1986:134)

Akkurat i disse sekvensene kan vi altså ikke lenger snakke om Caughies dramatiske blikk. Her er montasjen mer dokumentarisk fordi den kun skildrer fra utsiden av historien og observerer det daglige. Vi blir i større grad nøytrale observatører, ikke emosjonelle deltagere. Karakterene blir som en del av en mye større helhet i bybildet, framfor å være midtpunktet og hovedfokuset i historien. Som Hill siterer Roland Barthes, blir dette en måte å understreke ”det virkelige”, fordi vi verken får noen særlig narrativ eller karaktermessig innsikt i disse sekvensene. ”*It is the category of ‘reality’ and not its contingent contents that is signified... the loss of the signified becomes the very signifier of realism*” (Hill, 1986:132). Slike montasjer blir på sett og vis både poetiske og realistiske. Poetiske ved en slags personlig kreativitet i *hvordan* omgivelsene blir behandlet, og likevel realistisk aktuelle i *hva* som blir skildret. Det er en lignende tanke i måten Reisz og filmfotograf Freddie Francis gjennom *Saturday Night* lar kameraet dvele i flere, lange oversiktsbilder av hustak og rykende fabrikkpiper, og gater fulle av liv. Her er det ikke

nødvendigvis montasjer, men dvelende observasjoner som på samme måten som montasjene på sett og vis senker tempoet i filmen og maner till ro en liten stund før historien fortsetter.

Siegfried Kracauer kaller dette "*flow of life*" (1997:ss60-74), altså "*that cinematic films evoke a reality more inclusive than the one they actually picture*" (s.71). Særlig trekker Kracauer fram byens gater som et eksempel på det ikke iscenesatte – der inntrykkene er flytende og hvor alt kan skje. Dette framstår som realisme fordi folkemengdene som befinner seg på offentlige steder skaper et endeløst antall muligheter for handling. Tilfeldige forbipasserende, hus og biler blir plutselig på denne måten midtpunktet i historien, uten at filmens tematikk eller hovedpersoner nødvendigvis blir særlig påvirket av det som skjer. Vi blir bare observatører av dagliglivet, gjennom døgnetts 24 timer. Det eneste som hindrer slike filmbilder i å være endeløse og evigvarende, er bruken av enkelte klipp, dissolves og fades. Vi som tilskuere får sjelden sett hele situasjonene, bare fragmenter her og der, før de forsvinner for oss. Det hentyder en virkelighet "*which may fittingly be called life*" (s 71). I Arthur og Berts tilfelle krysser deres montasjevandring en tilfeldig forbipasserende som for en liten stund blir hovedfokus. En full og stakkarslig mann kommer gående ut fra en pub med ølglasset i hånda. Arthur og Bert kikker halvveis nysgjerrig på ham idet de passerer, og skal til å fortsette vandringen. Kameraet slipper ham likevel ikke helt av syne, men holder ham i bilderammen idet han kaster ølglasset gjennom vinduet til et begravellesbyrå. Han har i et håpløst ugjennomtenkt øyeblikk fått det for seg at han vil stjele en vase til morens grav. Hendelsen tiltrekker seg oppmerksomhet, også fra Bert og Arthur. Mannen blir oppdaget og fanget av en sivilforsvarsoffiser²⁰, og vitner stiller seg rundt ham for å kjefta på ham. Her er ikke lenger Arthur hovedperson, han blir nå bare et vitne til hendelsen. Da politiet så dukker opp, innser Arthur og Bert at ikke heller de kan hjelpe mannen, selv om de fram til da har prøvd å få ham til å stikke av, og de vandrer videre inn i natten. I bakgrunnen kan vi se den fulle mannen bli slept av gårde av politiet, men hans videre skjebne får vi aldri vite.

²⁰ Engelsk *civil defence officer*, person ikke underlagt politiet som bl.a. bidro til å holde orden i gatene.



Arthur og Bert vandrer gatelangs...



...og blir vitner til en tilfeldig forbipasserende som i neste scene er hovedfokus...



... før vi ved slutten av scenen ser ham bli ført bort av politiet (helt bak i bildet). Hans videre skjebne forblir ukjent.

Scener av denne typen kan kalles realistisk i sin flow of life-umiddelbarhet. Det er en situasjon som bare skjer i øyeblikket, og stopper nesten handlingen opp. Hele scenen varer i nesten tre minutter, og har for en stund fjernet vår oppmerksomhet fra Brendas abort, som var temaet i forrige scene. Situasjoner som dette skjer i hverdagen, uten at vi som blir vitne til dem kan gjøre noe fra eller til. For Arthurs historie har den minimal relevans, i den grad at jeg vil påstå at scener som dette sjelden er å se i Hollywoodfilmer. Riktignok understreker den Arthurs forakt for autoriteter og mennesker som lar seg underkue, men dette er noe vi allerede visste. Likevel fungerer scenen realistisk fordi den viser en flik av menneskeliv uten å gi oss

en fullstendig avslutning, samtidig som den viser noe av tristessen i menneskers liv og gapestokkmentaliteten i samfunnet.

Her ser vi at Reisz ikke har beveget seg altfor langt fra Free Cinema-manifestet: *"Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday"*. Mennesker og deres liv har relevans, alle har en historie. Selv om de fleste av oss lever hverdagslige liv, uten stor dramatikk, har det likevel betydning, rett og slett fordi vi er til. Selv om det vi ser kanskje ikke har narrativ relevans for filmen, får vi likevel være vitner til *the rhythms of everyday life*.

Jeg har forsøkt å vise i dette kapitlet er *Saturday Night*, selv om det ikke er en Free Cinema-dokumentar, langt på vei oppfyller kriteriene i det første Free Cinema-manifestet.

*No film can be too personal.
The image speaks. Sound amplifies and comments.
(...)
An attitude means a style. A style means an attitude.*

Det er brukt tid på å skildre menneskene og stedene, deres innbyrdes forhold og relasjoner til hverandre, en narrativ og teknisk realisme som understrekes av filmens rå og ærlige stil. Den dokumentariske tradisjonen etter Free Cinema-tiden skapte en holdning i den britiske nybølgefilmen om å *bring the modern world alive*, for å si det med ordene til Caughie (2000:12). Hva som på mange måter var essensen i disse filmene, var at de framsto som mer "ekte" og "levende" enn de småborgerlige komediene og *social problem*-filmene. I dette lå også at man gjerne flyttet handlingen nordpå, der det syntes lettere å finne en mer "ekte virkelighet (ibid)".

Kapittel 3: Festen og dogme95

3.1 Introduksjon til dogme 95

I mars 1995 ble det i Paris, i forbindelse med filmens 100-årsjubileum, holdt et seminar om filmens framtid. Blant de inviterte til den faglige paneldebatten som skulle være 22. mars var den danske regissøren Lars von Trier. Vanligvis tok ikke den mediesky filmskaperen imot slike invitasjoner, men denne gangen stilte han opp. Nå hadde han noe han ville formidle. Han kom til talerstolen, og annonserte at han ville endre tema for debatten. *"It seems to me that for the last 20 years – no, let's say 10 years – film has been rubbish,"* uttalte han. *"And what can we do about that? I've done a little paperwork – it's called Dogme 95"* (Stevenson, 2003:70). Han tok fram en bunke røde ark som han kastet ut til publikum. Skrevet på arkene var en kort tekst og en liste med ti punkter som snart skulle bli kjent verden over som Kyskhetsløftet (the Vow of Chastity) og Dogmemanifestet. Von Trier forlot deretter auditoriet, og dogmefilmen hadde slik fått en sped begynnelse.

Manifestet og Kyskhetsløftet hadde blitt skrevet kun kort tid før av von Trier og hans venn, regissøren Thomas Vinterberg, men raskt med på laget var også regissørene Søren Kragh-Jacobsen og Kristian Levring. Gjengen ble fra da av kalt Dogmebrødrene²¹. Vissnok ble manifestet skrevet i underkant av en time, under flere utbrudd av rå latter (Gaut, 2006:89). Likevel understreket regissørene viktigheten av det de hadde skrevet. Filmen trengte en gjenoppliving, og dette var en måte å gjøre det på. Dogme 95 skapte enorm oppmerksomhet, særlig etter lanseringen av den første dogmefilmen *Festen* på Filmfestivalen i Cannes i 1998. Dogme 95 ble en hype, og spredte seg rundt store deler av verden i årene som kom. Kyskhetsløftet og manifestet redefinerte i så måte hvordan film kunne bli sett på og laget. Videre, for å kunne kalle filmen en del av Dogme 95, måtte regissørene underkaste seg både Manifestet og Kyskhetsløftet, og dermed følge reglene som disse satte. Det ble også et poeng at filmene som ble laget i tråd med Kyskhetsløftet skulle sertifiseres av Dogmebrødrene som en garanti på at filmen fulgte reglene.

²¹ Dokumentarfilmskaperen Anne Wivel var i utgangspunktet også med på prosjektet, men trakk seg raskt, ettersom hun likevel ikke ville begynne å lage fiksjonsfilm.

En slik ”uniformering” som dette skapte ville, ifølge von Trier, tvinge filmskaperen til å tenke nytt og dermed kreativt, både i forhold til filmproduksjon og fortelling. På denne måten får en altså et friere forhold til hele prosessen rundt filmen (Hjort,2003:32,34,35). Særlig ville reglene, og særlig det håndholdte kameraet som kan bevege seg så nærme skuespillerne det vil, tvinge fram både improvisasjoner (som flere dogmeregissører foretrekker) og sterkere skuespillerprestasjoner.



Dogmesertifiseringen til Lars von Triers ”Dogme #2: Idioterne”, underskrevet av von Trier, Vinterberg, Levring og Kragh-Jacobsen.

Dogmemanifestet og Kyskhetsløftet²²

Dogme 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in the spring of 1995.

Dogme 95 has the expressed goal of countering “certain tendencies” in the cinema today.

Dogme 95 is a rescue action!

²² Manifestet er skrevet direkte av Jack Stevenson bok Dogme Uncut, som jeg igjen er skrevet direkte av det originale manifestet. Den tidvis merkelige engelske grammatikken og rettskrivingen følger med.

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct, but the means were not! The New Wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The Wave was up for grabs, like the directors themselves. The Wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby... false!

To Dogme 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time anyone can make movies. But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the “avant-garde” had military connotations. Discipline is the answer... we must put our films into uniform, because the individual film is decadent by definition!

Dogme 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as the VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticized to death, they said: yet since then the use of cosmetics has exploded.

The “supreme” task of the decadent filmmaker is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the “100 years” have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist’s free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner lives justify the plot is too complicated, and not “high art”. As never before, the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To Dogme 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

Dogme 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

“I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by Dogme 95”

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where the prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images, or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)
3. The camera must be hand-held. Any movement or mobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place.)²³
4. The film must be in color. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp may be attached to the camera.)
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc., must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable
9. The film format must be Academy 32mm.²⁴

²³ Ifølge Jack Stevenson menes det her at handlingen ikke kan foregå foran et stasjonert kamera, og at det må begynne seg der handlingen er; altså må bilder fra kraner, helikoptre og andre hjelpemidler som skaper stor avstand til handlingen utelukkes (Stevenson, 2003:23).

10. The director must not be credited.

Furthermore, I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a “work,” as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.

Copenhagen, Monday, 13 March 1995

On behalf of Dogme 95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg (Stevenson, 2003:21-23)

Manifestet, slik det fremstår her, inneholder sterke protester mot filmens tilstand, og det er ikke rart at Dogme 95 fikk stor oppmerksomhet. Ikke bare kritiserer det Den Franske Nye Bølgen for å være borgerlig og dermed mislykket i sin misjon²⁵, det kritiserer også sterkt mainstream-filmen, og dermed Hollywoods pengemakt, slik den har utviklet seg (Hjort, 2003:38 - 41). Filmbransjen har blitt for opptatt av storslagenhet, datamanipulasjoner, kulisser og standardiserte, men urealistiske plot. I slike filmer blir handlingen viktigere enn karaktertegningene og deres indre, psykologiske motivasjoner. Kyskhetsløftet ble derfor et forsøk på å komme tilbake til selve historien og karakterene i filmen. Ved å fjerne mest mulig av filmens ytre kosmetikk, ville karakterene bli styrket og historien framstå som mer ekte. For von Trier ble det i så måte viktig å forandre ”spillereglene”, slik at det skulle være mulig for alle som hadde en historie å fortelle, å lage filmer, uten å bli hindret av mangel på bl.a. pengekrevenne produksjonsutstyr.

Til tross for at Dogme 95 ble skrevet og introdusert relativt tidlig i 1995, skulle det ta tid før den første dogmefilmen ble laget. Særlig var det økonomi som skulle bli det store

²⁴ Dette punktet ble senere forklart med at formatet gjaldt kinovisning. Filmen kunne *filmes* på hvilken som helst måte (for eksempel med digitale videokameraer, hvis dette er lettest mht å følge regel nr. 3), så lenge formatet ble omgjort til 35 mm før visning (Stevenson, 2003:23).

²⁵ Jeg vil komme tilbake til den Franske Nye Bølgen senere i teksten.

hinderet. Naturlig nok ville det automatisk bli et samarbeid mellom Dogmeprosjektet og produksjonsselskapet Zentropa. Zentropa hadde blitt opprettet 1. januar 1992 av von Trier og produsenten Peter Aalbæk Jensen, og hadde allerede produsert andre av von Triers filmer. Men offentlig støtte skulle likevel bli vanskelig. Dogmebrødrene hadde i hovedsak ideer om hva de ville lage, men de ville ikke at filmene skulle få støtte hver for seg, slik som er den vanlige formen for filmstøtte. De ønsket at filmene skulle få en felles sum, som et enhetlig prosjekt. Det var slik de så på Dogme 95. Selv om filmene ble laget av forskjellige regissører hørte de sammen, fordi de var en del av en ny filmbølge, og derfor burde lages sammen i solidaritet. Det var derfor altså aldri aktuelt for regissørene å søke støtte hver for seg.

Visstnok hadde den daværende danske kulturministeren Jytte Hilden gitt von Trier et muntlig løfte om å støtte dogmeprosjektet med 15 millioner kroner i tillegg til eventuell pengestøtte de måtte få via offisielle kanaler innen Dansk Film Institutt (DFI). Dogmebrødrene satte derfor i gang søknadsprosessen, men pengene fra Hilden lot vente på seg. Etter flere purringer uten svar, fikk de så vite at pengene de var ”lovet” var blitt gitt direkte til DFI som et eget fellesfond for lavbudsjettfilm. Hilden ga dem så beskjed om at de kunne søke dit, og ønsket dem lykke til. Von Trier var rasende og en lang, offentlig debatt startet, men uten store resultater. DFI var også irriterte over denne prosessen. En politiker som Hilden hadde verken myndighet eller kunnskap til å kunne formidle penger til enkeltprosjekter på denne måten. Dermed endte det med at pengestøtten, som von Trier og Dogmeprosjektet følte seg berettiget til, ble gitt til andre prosjekter. Dogmeprosjektet så dermed ut til å bli lagt død før det egentlig hadde startet. Lykken skulle imidlertid snu seg. Det viste seg nemlig senere at Dansk Radio (DR) både hadde penger og var villige til å bruke dem på Dogmebrødrenes filmer. Betingelsen var at DR fikk førsteretten til å vise filmene på tv, og at det skulle skje kort etter kinovisning. Dette var en akseptabel avtale, og Dogmeprosjektet var på bena igjen to år etter at det var blitt annonsert.

De fire filmene til Dogmebrødrene kunne da lages. Den første (*Festen*) hadde premiere i 1998, de tre andre fulgte etter innen 1999 var over²⁶. Dogmefilm som konsept spredte seg som en farsott, og skulle bli laget i mer enn ti land verden over i løpet av de neste fem årene. Dette skulle etter hvert vise seg noe problematisk for Dogmeskaperne, og særlig von Trier.

²⁶ I tillegg til *Festen* var det von Triers *Idioterne*, Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang* og Kristian Levnings *The King is Alive*.

Dogmefilm ble et begrep, og begynte å bli sett på som en filmsjanger. Det var ikke dette som var meningen, og var dessuten ett brudd med Kyskhetsløftet. Resultatet ble da til slutt at Dogmesekretariatet, som hadde stått for godkjenningen av dogmefilmene, pakket sammen i 2002. Fra da av ville det dermed ikke lages ”offentlige” dogmefilmer lenger. Dogmemanifestet hadde utspilt sin rolle. Nå fikk det heller fungere som en veiledning til filmskaping.

3.2 Inspirasjonskilder

3.2.1 John Cassavetes og amerikansk undergrunnsfilm

Dogmefilmen deler flere likhetstegn med 1960-tallets The New American Cinema, eller den amerikanske undergrunnsfilmen, hvor særlig regissøren John Cassavetes (1929 – 1989) var en ledende figur. Også her var det en reaksjon mot den dominerende Hollywood-filmen som var foranledningen. ”It is morally corrupt, aesthetically obsolete, thematically superficial, temperamentally boring...” sto det å lese i manifestet til The New American Cinema (Stevenson, 2003:25). Cassavetes er en av von Triers forbilder, og det er åpenbart at dette var en inspirasjon til Dogme 95. Ikke bare er dette tydelig i at manifestene er tematisk like. John Cassavetes var også en sterk foregangsfigur i bruken av håndholdt kamera, naturlig lyssetting, og oppfordring til improvisering blant skuespillerne. Tematisk omhandlet filmene gjerne mennesker i krise og mellommenneskelige relasjoner (kjente eksempler er *Faces*, *Shadows* og *Husbands*), framfor en sterk narrativ struktur a la den klassisk fortellende film.

3.2.2 Den Franske Nye Bølgen

Dogmemanifestet refererer eksplisitt til den Franske Nye Bølgen. Det er derfor nærliggende å se på den som en filmretning som inspirerte dogmefilmen, selv om manifestet i hovedsak kritiserer den for å være borgerlig. Den Franske Nye Bølgen som filmretning oppsto i Frankrike på 1950-tallet og fortsatte utover 60-tallet. Særlig kjennetegnes den ved sin avvisning av form, eller standard fortellerteknikk, for heller å fokusere på elementer som for eksempel kreativ redigering og nye typer karakterskildringer. Filmretningen regnes gjerne som politisk, og regissørene (Francois Truffaut, Claude Chabrol og Jean-Luc Godard er

ledende navn her) forsøkte gjerne å kritisere de gjeldende samfunnsstrukturene og borgerskapets overfladiskhet. I så måte kan gjerne den spesielle redigeringen og frie formen i filmene sees som et symbol på denne tematikken.

Det er også mye av dette Dogmemanifestet kritiserer. Selv om intensjonene om å forandre filmen, og derigjennom å utvikle et alternativ til Hollywooddominerte filmbransjen, falt prosjektet sammen (ifølge Dogmemanifestet), fordi regissørene selv var borgerlige og dermed ikke klarte å distansere seg nok fra det de ville kritisere.

3.3 Handlingsreferat av Festen

Regi: Thomas Vinterberg (ukreditert)

Manus: Thomas Vinterberg og Mogens Rukov

Release: Filmfestivalen i Cannes, mai 1998 og Danmark 19. juni 1998

Skuespillere: Ulrich Thomsen (Christian), Henning Moritzen (far Helge), Thomas Bo Larsen (Michael), Paprika Steen (Helene), Birthe Neumann (mor Elsie). Dessuten: Trine Dyrholm, Klaus Bondham, Bjarne Henriksen og Gbatokai Dakinah.

Filmen er satt til et overdådig familieselskap på et flott, landlig hotell. Familiens patriark, Helge Klingefeldt-Hansen, fyller 60 år, og det er derfor duket for trerettens middag og påfølgende taler. Det fremkommer tidlig at det ligger en viss demper på selskapet, Helges eldste datter Linda har nylig begått selvmord. Under påskudd av at han selv bare vil bryte sammen om han holder tale, ber Helge eldstesønnen (og Lindas tvillingbror) Christian si noen ord om Linda under middagen. Christian forsikrer at han allerede har forberedt noen ord. Under forretten reiser han seg derfor, og ber faren velge mellom to taler han har skrevet, en på et grønt ark og en på et gult. Faren velger den grønne talen, en tale Christian kaller Sannhetens tale. Her avslører han, foran hele slekta, at faren misbrukte både ham og Linda gjennom hele oppveksten. Talen mottas med vantro og ender med å bli tiet i hjel av gjestene. Selv Christians gjenlevende søsken, Michael og Helene, velger å mistro Christian. Dette til tross for at Helene tidligere på dagen har funnet Lindas avskjedsbrev, som tydelig inneholdt hint om misbruket. Hun hevder i stedet at Christian har vært utsatt for stress den siste tiden,

og ikke er helt seg selv. Christian står like fullt på sitt, og ber snart om å få utbringe en skål for sin søsters morder. Da moren Elsie forlanger at Christian ber faren om unnskyldning, påstår Christian at moren har visst om misbruket hele tiden, og at hun faktisk på et tidspunkt var vitne til at det skjedde. Alt dette fører til at Christian blir kastet ut av selskapet av Michael. Men da Christians venninne Pia, som serverer i selskapet finner Lindas avskjedsbrev, blir Helene tvunget til å forholde seg til situasjonen og leser det opp under desserten. Det er også først på dette tidspunktet at familien fullt ut aksepterer sannheten, og Helges vanære er total. Filmen slutter med en slags forsoning mellom søsknene, hvorpå Michael dagen etter ber faren forlate rommet der resten av familien spiser frokost.

3.4 Velstandens karakterdannelse – kort introduksjon av de viktigste karakterene

Til forskjell fra den britiske nybølgen og sosialrealistiske film, skildrer ikke dogmefilmene arbeiderklassen i noen spesifikk grad. Det er ikke dette som kjennetegner realismetanken i dogmefilmene. De fleste danske dogmefilmene²⁷ handler i stor grad om godt bemidlede mennesker, hva vi kanskje ville regnet som middel – og øvre middelklasse. En forklaring på dette kan være at de skandinaviske landene ikke har et like tydelig klasseskille som i Storbritannia, og at størsteparten av den skandinaviske befolkning tilhører middelklassen. Derfor vil det kanskje være nærliggende å skildre denne, da det også er middelklassen de fleste skandinaver kjenner seg igjen i.

Når dette er sagt, er *Festens* familie Klingefeldt-Hansen godt over middels bemidlet. Helge er en vellykket hotelleier. Hotellet ser ut til å være fasjonabelt, og ligger i idylliske, landlige omgivelser. Han har en flott, rank kone, selvutslettende og trofast ved sin side. Christian driver to restauranter i gourmethovedstaten Paris, og det kommer fram tidlig i filmen at restaurantenes popularitet nylig har gitt ham muligheten til å utvide restaurantdriften til andre franske byer. Familien har en klesstil, tale- og væremåte som tilsier både velstand og snobbethet. Familienavnet Klingefeldt er sånn sett et tegn i seg selv. Til tross for mer uklare

²⁷ Dogmefilm har blitt laget over store deler av verden, men er av forskjellige grunner vanskelige å oppdrive. Derfor er de filmene jeg i bruker i oppgaven i hovedsak danske dogmer, laget av danske regissører. Jeg inkluderer i dette også Kristian Levrings *The King is Alive*, som er engelsktalende og satt til Namibia, ettersom Levring er en av Dogmebrødrene.

skandinaviske klasseskillene tilhører de enten en øvre middelklasse eller, mest sannsynlig, overklassen.

Med en slik klassemessig ”distansering” fra størsteparten av befolkningen kan det argumenteres for at filmen fjerner seg fra gjenkjennelsesprinsippet som er viktig for realistisk film. Ettersom få mennesker lever i så stor velstand som familien Klingefeldt-Hansen, vil ikke tilskueren kunne identifisere seg med karakterene, deres snobbethet og krav om fasade. Jeg vil likevel ikke vektlegge dette i denne sammenhengen. Siden de skandinaviske klasseskillene kan være utydelige, og fordi så stor del av den skandinaviske befolkning har gode levevilkår, virker ikke en familie som Klingefeldt-Hansen så fjernt fra andres liv. Dessuten er ikke *Festen* en romantisert versjon av overklassen, slik man tradisjonelt har sett i for eksempel klassisk Hollywoodfilm. Utad framstår riktignok familien som både framgangsrik og lykkelig, fundert på en solid og trygg økonomi. Her blir de virkelige problemene mindre synelige, rett og slett fordi alt virker perfekt på overflaten. Nettopp derfor kan sees på som en realistisk form for fortelling, fordi ingen er perfekte. Hvis du bare graver litt vil du alltid finne noe som er problematisk, selv i de beste familier.

Det kan dessuten diskuteres om kravet om fasade er noe som gjerne følger myten om overklassen. Siden overklassen har mer å tape, det være seg økonomisk eller sosialt, følger det strenge spilleregler om etikette, og hvordan en skal oppføre seg i alle mulige sammenhenger. Dette er noe som også middelklassen tilegner seg, og som står i kontrast til myten om arbeiderklassementaliteten (som er varm, vennlig og inkluderende).

Til å begynne med virker eventuelle problemer mer individuelle, framfor kollektive. De problemene familien har gattes kontinuerlig over og er bare så vidt synlige gjennom små hint i starten: Christian tørker seg flere ganger nervøst på hendene med servietter, særlig i samtaler med faren. I en taxi på vei til festen sitter Helene nervøst og røyker hasj. Michael, på sin side, framstår fra første stund som kranglete, aggressiv og dominerende overfor sin familie, og ser ut til å behandle dem som han vil. Denne adferdsmåten kan tolkes dit hen at han sliter med en del indre konflikter. Dette er også noe Bordwell definerer som viktig innen film: Karakterene må være psykologisk komplekse for å framstå som realistiske (Bordwell 2002:96). Han skriver også:

The art cinema is realistic in its reliance upon psychological causation; characters and their effects on one another remain central. But whereas the characters of the classical narrative have clear-cut traits and

objectives, the characters of the art cinema lack defined desires and goals. Characters may act for inconsistent reasons (...), or may question their goals (...). Choices are vague or nonexistent. (...) The Hollywood protagonist speeds directly towards the target; lacking a goal, the art-film character slides passively from one situation to another. (ibid).

Festen er ikke en Hollywoodfilm, og filmteknisk sett ligger den også langt fra dette. Med tanke på dogmemanifestet og Kyskhetsløftet, kan nok filmen ut fra dette sitatet kategoriseres under det litt diffuse begrepet kunstfilm. Likevel vil jeg mene at filmen narrativt sett er relativt klassisk. Vi introduseres tidlig for viktige personer i rask rekkefølge, og deres plass i fiksjonsuniverset understrekes. Videre får vi Christians tale som en katalysator for filmens dramatik og handling, og filmen kan ikke avsluttes uten at dette problemet løses på en eller annen måte. Personene har på mange måter karaktertrekk som er lette å få tak på, de har klare mål i forhold til incestanklagene og disse løses relativt greit mot slutten av filmen. På en annen side vil man kunne hevde at enkelte av karakterene er mer psykologisk komplekse enn det som er vanlig i mange Hollywoodfilmer, og i hvert fall sammenlignet lettere underholdningsfilmer. Som nevnt vises det tidlig i filmen visse karaktertrekk som kan antyde dypere problemer, uten at de defineres særlig tydelig før senere i handlingsforløpet. Alt blir heller ikke uttalt med ord, mye må tolkes ut fra karakterenes oppførsel og kroppsspråk i forskjellige situasjoner. Dette passer også med Dogmemanifestets ironiske utsagn: "Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not 'high art'". I *Festen* er det karakterenes indre og ulike motivasjoner som styrer handlingen framover, ikke omvendt. Karakterenes handlinger baseres på deres indre, psykologiske konflikter, og det er disse som skaper dramatikken.

Jeg vil derfor nå gi en kort beskrivelse av de viktigste karakterene før jeg diskuterer nærmere hvordan *Festen* som fortelling kan framstå som realistisk.

Christian:

Av søsknene er det Christian som har blitt den "fornuftige". Det er han som har levd opp til familiens og særlig foreldrenes forventninger om yrkesvalg og oppførsel. I motsetning til Michael har han tydeligvis fullført kokkeutdanning, og han har gjort såpass stor suksess at

han har kunnet utvide med tre restauranter i Frankrike, noe som er definitivt finere enn Michaels bistro. Han er mild, lavmeldt og beskjeden, en sterk kontrast til de svært utadvendte søsknene. Christians ungdomskjæreste Pia, som serverer under middagen, hevder han har forandret seg kraftig. Før var han den aggressive som alltid kom i slåsskamper, ikke Michael. Nå har han blitt rolig, reservert nesten til det tafatte. Pia anklager ham for at han har blitt så passiv at han har ikke evner å uttrykke romantiske følelser. At han er den av søsknene som gjør en slik skandale på festen, kommer dermed som en overraskelse. Å komme med incestanklagene er også en enorm påkjennelse, og han har måttet drikke seg ganske full for anledningen. Likevel er det mulig at hans passivitet (og den tidligere aggressiviteten) kan være et utslag av at han ble misbrukt som ung. Incesten har ført til at han ikke klarer å binde seg, hverken emosjonelt og seksuelt. I tillegg har nok også Lindas selvmord påvirket ham sterkt, og det kan antas at det er på grunn av dette at han vil ta et oppgjør med faren. Det er også først når oppgjøret er tatt, og han til slutt har blitt trodd, at han klarer å binde seg til Pia.

Michael:

Familiens svarte får er Michael. Han er den som ikke ser ut til på noen måte å passe inn i familiens overklassemiljø. Ut fra måten han behandler kone og unger på, er det tydelig at han forsøker å framstå som husets herre og sin families overhode. Det er tydelig at han ser opp til sin far og prøver å bli som han. Kanskje ønsker han å imponere faren? Likevel får han det ikke helt til, rett og slett fordi han er for aggressivt utagerende. Han behersker ikke de riktige kodene om overfladisk vennlighet som faren ser ut til å kontrollere fullt ut. I tillegg er Mette, Michaels kone, mye mindre føyeelig enn Elsie. Fordi Michael er så utagerende, at han lett blir full og alltid skaper problemer, har han nesten blitt utstøtt av familien. Han er ikke engang blitt invitert i farens bursdag. Mye av dette er hans egen skyld. Han møtte ikke opp i Lindas begravelse, noe som gir inntrykk av at han ikke bryr seg om de andre i familien.

Mye av problemene kan nok ligge i at han er sjalu på Christian fordi han framstår som Den Gode Sønnen. Michael fullførte ikke kokkeutdannelsen, noe som skuffet foreldrene. I stedet driver han en mindre fasjonabel bistro, på "feil side" av København. Michael har altså på sett og vis gått nedover klassetrinnene, og blir et utskudd i den snobbete familien. Desto viktigere er det derfor for ham å gjøre et godt inntrykk overfor faren under middagen. Når

Christian dermed sjokkerer familien med talen sin, og deretter nekter å trekke den tilbake, får Michael muligheten til å vise seg. Hvor mye han enn tror på Christian, og hvor mye av de faktiske forholdene han har hatt en anelse, kan diskuteres. Uansett velger han å legge all sin tillitt og ære i at faren er skyldfri. Han er altfor klar over sin egen rolle som problemskaper, og han tør ikke nå å vurdere et annet standpunkt. Michael idoliserer faren, og nå får han for en gangs skyld muligheten til å hevde seg og å framstå som den tillitsfulle sønnen. Derfor blir skuffelsen hans desto mer total når det viser seg at Christian har rett. Alt han har basert sitt liv på ser ut til å falle i grus, men han klarer til slutt å forsone seg med søsknene.

Helene:

Helene er en mer frivillig opprører i familien enn Michael. I motsetning til Michael har hun også holdt seg mer på plass i det borerlige miljø. Hun har i hvert fall ingen problemer med å forholde seg til det. Som ung meldte hun seg inn i en sosialistisk forening, et hardt slag for den svært konservative Klingenfeldt-Hansenslekta. I tillegg nektet hun å høre på foreldrenes ønske om å studere juss, et ”borgerlig” studievalg. Enda verre er det at hun har hatt flere kjærester fra andre kulturer og med andre hudfarger. Dette har i utgangspunktet ikke blitt kritisert høyt i familien. Til det er for dannede til å reagere med annet enn overbærenhet. Når da Helenes nye kjæreste Gbatokai ankommer festen litt sent, trekkes likevel den gamle, danske barnesangen *Jeg har set en rigtig negermand* fram.

Selv om Helene har vist styrke ved å ta sine egne valg på tross av familiens ønsker og konvensjoner, så har hun likevel problemer med å ta det virkelige oppgjøret når det trengs. Det kan virke som om noen av hennes tidligere valg har vært basert på et ungdomsopprør og ønske om å være annerledes enn familien, framfor direkte å kritisere den. Hasjen hun røyker i taxien på vei til hotellet kan være en måte å roe seg ned på fordi hun er nervøs og redd for å gjøre noe feil overfor familien. Når hun ikke lenge etter finner avskjedsbrevet til Linda hvor farens misbruk avsløres, får hun sjokk. Hun nekter å ta stilling til avsløringen, og velger heller å gjemme brevet i håp om at ingen skal finne det. Selv ikke når Christian kommer med de samme avsløringene i talen vil hun vedkjenne seg brevet. I stedet spør hun Christian om han har blitt gal. Kan denne reaksjonen være fordi hun, som familiens evige opprører, ikke orker å slåss mot familien mer? Kanskje hun ikke lenger føler at det hjelper å kritisere familien, og at

ingenting vil bli bedre av det. Det er først når Pia finner brevet og Helene dermed blir konfrontert med det, at hun motvillig leser det opp for familien. Det er også dette som til slutt tvinger familien til å innse sannheten om Helge, og til slutt fornekte ham.

Helge og Elsie:

Helge er den typiske patriark og overklasse mann. Han er tydeligvis vant til å leve i velstand og beveger seg med letthet i det borgerlige miljø. Både som hotelleier og familieoverhode nyter han (i hvert fall overfladisk) respekt. Personligheten hans preges av å være vennlig, høflig og spøkefull, både overfor familie og ansatte. Vitsene hans kan nok bli i drøyeste laget, men dette er bare i helt privat sammenheng. Han tar rollen som vert med den største selvfølgelighet, og ser ut til å ha full kontroll over selskapet. Når Michael dukker opp uinvitert, er Helge vennligheten og forståelsen selv. Det kunne ikke falle ham inn å gjøre dette til et problem. Å heve stemmen eller skape problemer av det, ville vært ufint. Et hvert problem glatter han lett over, og løser på det tomannshånd, da det er slik man holder fasaden. Det er under fire øyne at Helge ber Michael om å holde seg edru og passe på at alt går riktig for seg under festen, en oppgave Michael i utgangspunktet tar svært seriøst. Selv når Christian holder den skandaløse talen, beholder Helge masken. Hans reaksjon er tydeligvis at så lenge han tar beskyldningene for å være syke fantasier og en dårlig spøk, kan hele situasjonen glattes over og han vil komme helskinnet fra situasjonen. Det er også her han skifter fra å være en sympatisk, om enn snobbete og konservativ familiemann, til å framstå som en kald og hensynsløs tyrann. Selv når det strammer seg rundt ham krever han respekt av omgivelsene og hevder seg uskyldig. Det er først på slutten at han ser seg slått, og ber om tilgivelse fra en familie han vet han aldri vil se igjen. Familien ser endelig ut til å ha innsett realitetene, og gir ham ingen respons. Helge blir dermed forvist fra bordet av Michael og han går derfra alene og knust.

Elsie framstår som den perfekte hustru, nesten troféaktig i stil og oppførsel. Hun har helt klart viet sitt liv til å være sin manns yndefulle og totale støttespiller, en rolle hun spiller med stor glans. Gjennom hele filmen er hun grasiøs og evig smilende, og fullstendig overfladisk. Hun gir alltid inntrykk av at alt er helt strålende, selv når Gbatokai ankommer festen, noe hun ikke helt setter pris på. Etter Christians tale svarer hun med en egen tale der

hun smilende forklarer hva slags fantasifullt barn Christian alltid har vært og ber ham unnskyld seg for faren fordi han ikke klarer å skille virkelighet fra fantasi. Dette gir en grotesk undertone når det viser seg at hun har visst om misbruket i alle år. Hvordan en mor kan tillate at noe sånt skjer med sine egne barn, for så å benekte for det i ettertid, virker totalt uforståelig. Det er lett å spørre seg hvordan noe sånt kan skje. Mitt inntrykk er at hun har vært så selvutslettende i ekteskapet at hun til slutt ikke har klart å snakke imot sin mann. Han har, når sant skal sies, alltid vært sjefen i forholdet. Dessuten er fornektelse en sterk drivkraft. Det er godt mulig at hun har nektet så sterkt å tro på det hun var vitne til i så mange år, at hun til slutt har overbevist seg selv at hun misforsto hele situasjonen. I tillegg har hun levd i en illusjon om sitt perfekte og trygge overklasseliv, og realiteten om problemer har vært for vanskelig for henne å akseptere. Slik sett er det nok hun, og ikke Christian, som har vanskeligheter med å skille mellom fantasi og virkelighet.

3.5 Narrativitet/realisme

Shlomith Rimmon-Kenan skiller mellom to typer narrativitet/fortelling: 1) der hvor karakterene dominerer fortellingen, altså psykologisk fortelling og 2) der hvor handling dominerer (apsykologisk fortelling) (Rimmon-Kenan, 1991:35,36) *Festen* er i høy grad en karakterdrevet fortelling. På mange måter minner den stilmessig om et teaterstykke, noe som faktisk har gjort den ideell for mange teateradapsjoner. Med dette mener jeg at den i særlig grad er dialogbasert og at det er svært få settinger. Historien fortelles kun på hotellet hvor selskapet holdes og eiendommene rundt. Det er få karakterer vi virkelig trenger å forholde oss til, i hovedsak kjernefamilien Klingefeldt-Hansen, kokken Kim (som også er Christians barndomsvenn), og et par av serveringsdamene (Pia og Michelle). Disse elementene fungerer godt fordi det er en karakterbasert fortelling. Det er ikke ytre dramatikk, storslagne sekvenser eller fantastiske miljøer som står i sentrum her. Derimot er det fokus på karakterenes indre følelser og motivasjoner.

Resten av karakterene er mest i bakgrunnen har i liten grad identitet utenfor selve hovedplottet i filmen. I seg selv bidrar de ikke med mye for å drive handlingen framover. Når det er sagt, er de nødvendige for å skape den relevante dramatikken for historien. I tillegg er de nødvendige for å gi en beskrivelse av det Rimmon-Kenan kaller ”the social *milieu* in which

the major character acts” (Rimmon-Kenan, 1991:41). Med andre ord, ved å la hele storfamilien være bikarakterer i filmen, får vi også beskrevet familien Klingensfeldt-Hansens sosiale og økonomiske status, og hvordan det har påvirket filmens hovedpersoner (i særlig grad gjelder det Helge, Elsie, Helene og Michael. Christian virker ikke umiddelbart like synlig klassepreget), uten at dette utbroderes for mye i dialogene. Som realistisk faktor er dette et smart trekk, dialoger som ”overforteller” historien kan fort virke unaturlig. Kan noe fortelles uten å sies virker det ekte, mens for mye dialog lett kan gjennomskues som en billig måte å gi informasjon på til tilskueren og ikke til de andre karakterene i filmen.

Det er også karakterene som styrer handlingen i *Festen*. Dramatikken i filmen ligger ikke i de store, fantastiske hendelsene eller situasjonene. Mye av den narrative spenningen ligger i karakterenes handlinger og psykologiske motivasjoner. Vil Christian bli trodd til slutt, og vil familien virkelig forstå hva slags menneske Helge egentlig er? Vil Helge forstette å nekte for det han har gjort, og vil Elsie forsvare ham til siste slutt selv om hun vet sannheten? Og hva med Helene og Michael? Til sist, hvorfor tar Christian opp dette akkurat i selskapet? Hvorfor ventet han så lenge, og hvorfor gjør han det foran hele familien? Svaret på det er nok ikke entydige. Årsaksforholdene vil være sammensatte. For Christians vedkommende ligger det en sterk psykologisk faktor, som det gjør det sannsynlig at han kan for handle på denne måten. Et åpenbart tegn er at han er full allerede når middagen starter, vi har sett ham sitte på hotellrommet og drikke. Dette *kan* ha fjernet noen mentale sperrer med hensyn til å komme med avsløringen, men ettersom han faktisk har forberedt en tale i forkant tyder det på at han visste hva han gjorde og at han egentlig drakk seg til mot. Dessuten bor han i Paris, og det er sannsynlig at han ikke ser familien altfor ofte. Hvorfor han flyttet til utlandet er ikke direkte forklart. Sannsynligvis har han hatt et sterkt behov for å komme seg vekk fra familien, i hvert fall fra foreldrene. Dette selskapet er i hvert fall en av de få gangene han møter familien, og han må derfor benytte sjansen når han har den. Kanskje han også ønsker at hele familien skal få vite om det, så Helge får den totale ydmykelse, slik Christian og Linda selv ble ydmyket.

Vi får vite at Linda døde og ble begravd kun et par måneder før selskapet. Hennes selvmord er med stor sannsynlighet en utløsende faktor for at Christian kommer med dette nå, og ikke ved tidligere anledninger. Christian, som var svært knyttet til sin søster og også den eneste som viste om misbruket, må ha følt et ansvar for å gi henne en slags rettferdighet, om enn i litt seneste laget. Dødsfallet hennes kan ha trigget en dårlig samvittighet hos Christian,

både fordi han ikke gjorde noe før, og fordi han forlot landet mens Linda ble igjen i familiehjemmet. Helge nører også opp under denne dårlige samvittigheten på et tidspunkt når Christian gjennom flere taler har gjort det klart at han ikke vil droppe beskyldningene mot faren. Helge beskylder Christian for indirekte selv å ha vært skyld i Lindas selvmord, ettersom Christian aldri ringte hjem eller tok kontakt med familien. Linda var desperat etter å høre fra broren, hevder Helge, men dette skjedde aldri, og nå er hun død. Dette angrepet er nok mye et kalkulert forsøk fra Helge på å redde sitt eget ansikt, og kan derfor godt være en stor løgn. Likevel kan det like gjerne være sant. Det er en faktisk stor mulighet for at Linda hadde behov for å ha mer kontakt med broren, særlig med hensyn til hennes ustabile, psykiske helse. Tanken på dette er nok vanskelig for Christian og vendettaen, mot faren kan derfor også fungere som en slags renselse, en måte å gjøre opp for seg på.

Lindas nærvær er kanskje ikke noe på i en realistisk film som denne. Går hun virkelig igjen? Er det hennes spøkelse som fra graven forsøker å finne rettferdighet for ugjerningene som ble begått? På mange måter ser det slik ut, og narrativt har det kanskje ikke så stor betydning. Likevel kontrasterer hennes nærvær den ellers teknisk nedstrippede og realistiske tonen i filmen. I en film som på de fleste andre måter så klart fremstår som et realistisk familie- og karakterdrama, virker Lindas tilsynekomst umiddelbart noe overraskende. Likevel kan hennes rolle i filmen sees på flere måter. De to som har en form for interaksjon med Linda i filmen er de to som sto henne nærmest og som brydde seg mest om henne, Christian og Helene. Det er derfor nærliggende å tenke seg at det er de som savner henne mest. Michael dukket ikke opp i begravelsen hennes og gir på den måten et likeglad inntrykk. Elsie nevner ikke Linda med et ord i løpet av hele selskapet og viser heller ingen tegn på at hun har mistet en datter kort tid før. Helge viser tegn på sorg i begynnelsen av filmen, men etter at incestanklagene har kommet fram, virker denne sorgen påtatt og falsk. Dermed er det bare Christian og Helene som viser noen form for ekte følelser i tapet av et nært familiemedlem. Kan Lindas nærvær derfor være psykologisk? Altså et symbol for Helenes og Christians savn, og en måte å formidle at de tenker på henne? Riktignok betrakter vi ved et par anledninger både Christian og Helene tilsynelatende fra hennes synsvinkel, og blikket blir besvart av de to søsknene. Hvordan skildrer man noen som ikke er til stede? Og hvordan vise en person som bare blir omtalt og tenkt på? Dette er spørsmål som kan være interessante å stille innen en realistisk ramme, som denne filmen legger opp til.

I en dogmefilm, som teknisk sett er så nedstrippet og i minimal grad bruker flashbacks som fortellermiddel, kan Lindas mentale nærvær hos hovedpersonene vanskelig skildres uten ord. Lindas synsvinkler, som blir møtt av søsknene, kan dermed bli en måte å formidle at de tenker på henne. Er det tanken på henne som fikk Helene til å lete etter et avskjedsbrev i rommet hvor hun tok livet av seg? Etter at Christian til slutt blir trodd, og hans mål om å ”hevne” Linda er nådd, ”ser” han også henne og har en slags samtale med henne i drømme. Dette trenger ikke å være en overnaturlig forklaring på at hun til slutt får fred. Det kan like gjerne være en måte å fortelle at det er Christian som til slutt har fått fred med seg selv og sin dårlige samvittighet overfor Linda, slik at han kan begynne å se framover igjen uten skyggen av farens misbruk over seg. Det er beskrivende at det er først nå han klarer å forplikte seg til Pia, og på denne måten gjenopprette nære, menneskelige relasjoner. Dette er i tråd med Vinterbergs intensjon om å beskrive sterke, psykologisk motiverte karakterer, og dermed en realistisk historie. En karakter som Linda, selv om hun nylig er død og dermed ikke fysisk er til stede, skaper en realistisk dybde til historien. Uten hennes selvmord ville det ikke vært like sannsynlig eller troverdig at Christian tok opp farens misbruk i akkurat dette selskapet.

Som nevnt tidligere er det interessant hvordan denne filmen, i sin beskrivelse av en svært velstående familie, kan framstå som realistisk. Med tanke på at de Sicas *Sykkeltvene* av filmkritikere verden over har blitt karakterisert som et erkeeksempel på realistisk film, mye grunnet sin skildring av arbeiderklassens dagligliv (Grodal, 2002:74), kan man lett trekke den slutning at filmer som omhandler borgerskapets liv vil framstå som mindre realistiske. Den britiske kjøkkenbenkrealismen støtter også klart denne tanken. Det er få britiske, såkalt realistiske filmer om den øvre middel- og overklassen, selv om Joe Lampton i *Room at the Top* gjør en klassereise. Dette er likevel relativt, som Grodal påpeker. Våre forhåndsinnstilte skjemaer for de forskjellige klassene vil gi indikatorer på hva som er ”korrekt”, realistisk oppførsel. Dessuten, fortsetter han, er de fleste kritikere enige om at det ikke nødvendigvis er det hendelsesløse dagliglivet til de lavere klassene som er målet for realisme. Det kan like gjerne være plutselige sykdommer eller sosiale konflikter, ettersom dette er noe de fleste kan relatere seg til, og som kan oppleves av alle. Incest og påfølgende selvmord, som er sentrale konflikter i *Festen*, kan skje innen alle samfunnslag.

Hvordan fungerer så reaksjonen til familien når Christian holder talen? Når Christian har beskrevet hvordan Helge misbrukte ham og Linda, reagerer hele familien med taushet. I

stedet for å ta fatt i det som har blitt sagt, velger alle å ignorere talen, og i stor grad late som om det ikke har skjedd. Det eneste talen til å begynne med provoserer fram er svært lavmælte kommentarer gjestene seg imellom, men ingen ser ut til å ville diskutere saken videre. Den trykkende stemningen lettes ikke før Helges senile far reiser seg for å holde sin tale til Helge. Tilsynelatende har han allerede glemt hva som kom fram i den forrige talen. Talen, som for anledningen inneholder en pervers vits, tas imot med lettet latter og applaus. Slik får gjestene en anledning å glatte over det som har skjedd.

Antageligvis er det ikke en slik reaksjon Christian ønsker seg, men kanskje han ikke har forventet seg noe annet heller. Han reiser seg for å forlate festen i stillhet, men Kim klarer å overtale ham til å bli, og Christian fortsetter dermed sin personlige kamp. Budskapet hans blir lenge ignorert, men gjestene viser et tydelig ubehag ved situasjonen. Etter hvert bestemmer også flere seg for å dra derfra. Denne situasjonen har Kim vært forutseende nok til å hindre ved å beordre Pia og Michelle til å gjemme alle gjestenes bilnøkler. Dermed er de nå tvunget til å bli helt til sannheten er blitt akseptert.

Det har blitt hevdet at denne reaksjonen er typisk dansk, og at familien Klingenfeldt-Hansen på mange måter er den typiske danske familie (Stevenson, 2003:84,85). Hvorvidt dette stemmer er i denne sammenheng vanskelig å bekrefte. Det kunne like gjerne blitt diskutert om familien er typisk nordisk eller om ikke en slik familie kan finnes de fleste steder i verden. Selskapslekene og –tradisjonene som skildres her er kanskje typisk danske, men andre tilsvarende typer selskapstradisjoner finnes i andre land. Stillheten som Christian blir møtt med etter talen er ikke typisk dansk heller, men en universell reaksjon på en sjokkerende nyhet om en som står deg nær. Gjestens reaksjon virker kald og kynisk, men incestanklager er alvorlige, og følgelig vanskelige å fordøye. Vantro er nok den vanligste reaksjonen når en du tror du kjenner godt blir anklaget for noe horribelt, og Helge har fram til da framstått for familien som en vennlig og flott kar. Reaksjonen framstår som realistisk, fordi gjestene trenger tid til å fordøye hva som har skjedd, og det ikke er noen klar og enkel respons på slike situasjoner. Når sjokket har lagt seg, er det mulig å vurdere situasjonen bedre. Reaksjonen kan også være et tegn på elementer som ulik oppdragelse, kultur og klassesamhørighet. Er reaksjonen et tegn på en slags overklassementalitet, uttrykt som ”slik oppfører man seg bare ikke”, eller ”man skal ikke gjøre et nummer ut av seg selv”? Jeg nevnte tidligere at de skandinaviske landene er relativt sett homogene, uten dramatiske klassekonflikter, noe som

kan skyldes en stor middelklasse. I så fall kan det argumenteres med at dette er en typisk skandinavisk måte å oppføre seg på, og dermed ekte.

Når settingen er lokalisert til ett hus, og det kun er et fåtall mennesker å forholde seg til gjennom historien, fungerer dette som en karakterpsykologisk konfliktskaper. Både Bordwell, Thompson og Bazin understreker hvor viktig settingen er for filmen, og at den gjerne bidrar til å forsterke den dramatiske effekten (Bordwell et al, 2008:115). Settingen i *Festen* er nesten hermetisk lukket – ingen får dra derfra (først på grunn av etikette, sjokk og høflighet, senere fordi bilnøklerne er gjemt bort i et kjøleskap på kjøkkenet). Dermed blir alle tvunget, enten de vil eller ikke, til å bli til stormen er over. Dette er følgelig en stressende situasjon for de involverte og er med på å trappe opp konfliktnivået i familien ytterligere. Særlig slites Helene og Michael mellom lojaliteten til Christian og til foreldrene. Riktignok er Michael den første til å forsvare faren etter beskyldningene, men han beskytter også Christian fra å bli slått ned av fulle og indignerte onkler. Helene vet sannheten om misbruket, og sannheten sjokkerer henne, men hun er ikke sterk nok til å kunne takle situasjonen på riktig måte.

Selv om ingen kan forlate festen, er det fullt mulig å komme inn. Den eneste som kommer etter at festen har startet er Gbatokai. Som grep er dette interessant. Han er ikke introdusert for noen i selskapet, og for alle andre enn Helene er han en fremmed og som en videre konsekvens, annerledes. Dette understrekes selvfølgelig ikke bare av at han går med dress, mens alle de andre mennene i selskapet går med smoking. Særlig er det hudfargen hans (som Michael umiddelbart bruker mot ham), språket (han snakker ikke dansk og kommuniserer med de andre på engelsk) og navnet (som hentyder en afrikansk opprinnelse, og som moren nekter å lære) som forsterker ham som en utenforstående og potensiell fiende i det allerede opphetede selskapet. Likevel ser han ut til å ha en beroligende effekt både på Helene og Christian, mye i kraft av å være utenforstående, men også fordi han i utgangspunktet virker relativt sindig. Dette er riktignok ikke helt sant, han kommer raskt skjevt ut med den åpenbart rasistiske Michael. Men for Helene symboliserer han trygghet, og for Christian virker hans nærvær noe forløsende, med tanke på at Gbatokai er den eneste av gjestene som åpent innrømmer at han tror på Christians beskyldninger. Jeg tror at denne fortroligheten (ved siden av Kims støtte) kan ha gitt Christian styrke til å fortsette kampen.

Møtet med Gbatokai kan også sees på som hvordan de forskjellige samfunnslagene forholder seg til sine egne fordommer. I hovedsak er det Michael som er virkelig uttalt i sin rasisme, helt fra første stund. Michael har arvet familiens konservative og rasistiske holdninger, men mangler familiens ”overklassedannelse” og etikette i sin måte å håndtere dem på. Han nekter å tro at Gbatokai kan ha noe som helst med selskapet å gjøre, kaller ham Sambo, og prøver å bestikke ham til å dra fra selskapet. Resten av familien ser i utgangspunktet ikke ut til å legge merke til at han er der. Det eneste unntaket er Elsie stive, litt for overdrevent hyggelige velkomst. Hun er aldri direkte frekk, slik som sønnen, men påtatt distré kaller hun Gbatokai flere ganger ved feil navn. Som en god, dannet familie med klasse, er ikke direkte konfrontasjon å foretrekke. Det vil være upassende og ufint. Når likevel Michael begynner å synge *jeg har set en rigtig negermand*, deltar familien høyløst og ondskapsfullt, og viser dermed sin sanne natur. Kan denne typen konfrontasjon være et resultat av at familien er stresset over den vanskelige situasjonen de befinner seg i, og bruker dette som en måte å utagere på? Det er ikke usannsynlig, selv om dette verbale angrepet er særdeles feilrettet og usakelig. Likevel hjelper det Helene i å innse at hun ikke trenger å unnskyldes Christans ”eskapader” overfor dem. Derimot begynner hun etter hvert å finne styrke til virkelig å ta avstand fra familien, for til slutt å støtte Christian.

3.6 Kyskhetsløftet og Festen

Hvordan forholder *Festen* seg så til Dogmemanifestet og Kyskhetsløftet? Og hva er det som gjør den realistisk? Den er på mange måter en tydelig dogmefilm. Riktignok starter ikke filmen med å vise Dogmesertifikatet, slik alle andre sertifiserte dogmefilmer gjør. Dette kan likevel ha en sammenheng med at dette var den første dogmefilmen, og uansett introduseres den som *Dogme #1: Festen*. Allerede fra *Dogme #2: Idioterne* er sertifikatet på plass.

I all hovedsak forholder *Festen* seg trofast til de ti dogmereglene og stilistisk er dette sånn sett en typisk dogmefilm. Riktignok er det mange filmer som stilmessig er svært like dogmefilmer, av og til nesten forvirrende like. Håndholdt kamera, naturlig lyssetting og hovedsakelig diegetisk musikk er ikke helt uvanlige grep, uten at det nødvendigvis har noe med dogmefilm å gjøre. Jeg har allerede nevnt hvordan dogmeprosjektet var inspirert av arbeidet til John Cassavetes, men det er også andre filmer som igjen tyder på inspirasjon fra

dogme 95, et eksempel er den belgiske filmen *Rosetta* fra 1999 (regi: Jean-Pierre og Luc Dardenne).

Kan denne uniformerte stilen bidra til en fjerning av auteuren, eller regissøren som kunstner? Som Dogmereglene krever, er regissøren av verken denne eller andre dogmefilmer kreditert. Av det vi kan lese i Dogmemanifestet, er en slik hyllest av regissøren et feilspor. Det er romantisierende og dermed falskt. Videre hevder det at disiplin og uniformering av filmene må til, fordi individuelle filmer per definisjon er dekadente. Man lager ikke dogmefilm ved å skape et personlig kunstverk. Hva slags smak og preferanser en måtte ha innen film som kunst, skal dette fjernes. Ved å forplikte seg til dogmemanifestet, tas fokuset vekk fra tekniske og dermed kunstneriske ”unødvendigheter”. Tanken er at dette vil fremme den gode historien og gjøre de gode karakterene fremtredende. En forlengelse av dette vil det blir lettere å skape en mer ekte og realistisk historie, fordi alle de overfladiske effektene er strippet bort.

Festen er filmet i nåtid (i forhold til 1998) på location på Skjoldenæsholm, som er et hotell på Sjælland. Dette er helt i tråd med dogmekravet om at det ikke er tillatt med ekstra kulisser og rekvisitter som er tatt med til stedet. Filmen skal foregå i et geografisk og tidsmessig rom, her og nå. Man trengte derfor et lokale med gjesterom og selskapssaler. I tillegg er det flere gjestehus på eiendommen, som passet utmerket til bruk som Helge og Elsie's private hjem. Locationfilming skaper på denne måten en større følelse av realisme enn det filmstudioer gjør. Det er i hvert fall hensikten. De fleste filmstudioene er, når sant skal sies, svært flinke til å lage gode interiører av hus og leiligheter. Ifølge Kracauer ville ikke dette heller vært et brudd med den realistiske tendensen, så lenge studioet er laget så naturtro som mulig. Likevel vil bruk av studioer manipulere med sannheten slik Dogmemanifestet ser det, ettersom det ikke vil være et ekte hotell vi ser. Tilskueren vil dermed kunne føle seg lur. Vil da reaksjonen i ytterste konsekvens kunne bli at tilskueren da heller ikke tror på noe av det andre som skjer i filmen?

Et interessant element er derfor at vi aldri får et fullstendig oversiktsbilde av hotellet. I klassisk fortellende filmer og Hollywoodfilmer er det vanlig at hus hvor store deler av handlingen utspiller seg, introduseres gjennom et lenger oversiktsbilde. Første gang vi ser hotellet her, er det fra baksiden av en portstolpe. Deretter ser vi hotellet kun i raske klipp i bakgrunnen, i de scenene karakterene er utendørs. Slik jeg ser det er det i tråd med en slags

dogmerealisme. Fordi kameraet hovedsakelig er håndholdt, er det mer naturlig at det er bevegelig og i større grad fokuserer på karakterenes bevegelser enn på omgivelsene rundt. Kameraet fungerer mer som synsvinkelen til en gjest som vil snakke med de andre framfor, en filmfotograf som vil vise frem settingen til filmens drama.



Hotellet til Helge Klingenfeldt-Hansen, slik vi ser det første gang, noen få minutter inn i filmen. Kameraet er her håndholdt og hviler ikke lenge nok til at vi får et skikkelig oversiktsbilde av det, som ellers ville vært vanlig i klassisk fortellende filmer.

Tanken om en nåtidig historie er antageligvis en del av et prinsipp om tilskuerens mulighet til å kunne kjenne seg igjen, og dermed føle en realisme i forhold til det som skjer. Framtidsvisjoner er og blir fantasi, og er å ta seg friheter med hensyn til hva som faktisk vil skje. Samtidig kan ikke historien settes for langt tilbake i tid, mest sannsynlig fordi det krever at både karakterene, kostymene og de kulissene som brukes er objektivt nøytrale for tiden de er satt til. Denne objektiviteten kan alltid diskuteres og oppleves som vanskelig å gjennomføre. En nåtidig historie er dermed altså mer realistisk, og vil også gi tilskueren en følelse av å være til stede i situasjonen. Det er dermed interessant at von Triers *Idioterne* helt tydelig er en historie som sees i retrospektiv av karakterene i filmen. Selv om filmen åpenbart er satt til relativ nåtid, ”avbrytes” historien innimellom for å vise intervjuer av karakterene mens de snakker om situasjonene i filmen direkte til kameraet, mens de får spørsmål fra en person bak kameraet. Filmen får slik sett et dokumentarisk preg. Er historien vi ser en innspilling av situasjoner som faktisk har skjedd? Og, ettersom filmen er satt i relativ nåtid, er dette egentlig et regelbrudd?

Regelen om rekvisitter som ikke tilhører stedet filmen spilles inn, ser generelt ut til å være en av de vanskeligste reglene å følge. Vinterberg har innrømmet, i sin Dogmetilståelse, at han brøt denne regelen ved to tilfeller: Et teppe ble visstnok hengt foran et vindu i en av scenene for å få rommet mørkere. I tillegg er resepsjonsdisken plassert et annet sted enn der den står i virkeligheten. Vinterberg forklarer dette med at ettersom disken fantes i bygget, var det akseptabelt å sette den der.

Søren Kragh-Jacobsen har også innrømmet å ha brutt denne regelen flere steder i sin film *Mifunes Sidste Sang*, blant annet ved å ta med seg sin egen samling av tegneserien *Linda og Valentin* til gården der filmen er spilt inn, og som der blir lest av en av karakterene. I enkelte tilfeller er ett slikt brudd kanskje nødvendig av humane grunner. Blodet vi ser på gata etter bilulykken i Susanne Biers *Elsker dig for evigt*, er teaterblod, og det døde fosteret som hovedpersonen i Harmony Korines *Julien Donkey-Boy* bærer med seg på bussen er heller ikke ekte. En kan selvfølgelig spørre seg om disse elementene er relevante for filmene, ettersom de bryter med Dogmereglenes realistiske tankegang. Forbudet om overfladisk dramatikk og vold kan sette spørsmålsteget ved slike elementer. I *Festen* angriper Michael sin far og slår ham brutalt ned etter at han for fullt har innsett hva Helge gjorde mot Christian og Linda. Likevel vil jeg påstå at disse elementene ikke kan regnes som overfladisk dramatikk og vold, men mer som en underbyggelse av karakterenes turbulente psykologiske univers. I *Elsker dig for evigt* kan blodet på bakken understreke hovedpersonens sjokk og frykt for å miste mannen hun akkurat har forlovet seg med, og i *Julien Donkey-Boy* er hovedpersonen en schizofren ung mann fra en svært dysfunksjonell familie hvor kjærlighet er fraværende. Michaels angrep på faren i *Festen* er et utslag av at Michael nå er fullstendig desillusjonert etter kveldens avsløringer og tapet av faren som forbilde og idol. Prøver han gjennom slagene symbolsk å straffe seg selv for å ha forsøkt å bli som faren?

Filmen er filmet i farger. Det er ikke brukt noen form for filtre og lyssettingen er naturlig. Ingen ekstra lamper er brukt. De eneste lyskildene i filmen er vinduene/dagslys, stearinlys og taklamper. Dette har gitt seg utslag i, som med mange andre dogmefilmer, noe kornete bilder, tidvis over- og undereksponering, samt en dus fargekvalitet. Kravet til farger i dogmefilm er for å oppnå en realistisk effekt, noe som er interessant å tenke på med hensyn til at de britiske nybølgefilmene var i svart/hvitt av akkurat samme grunn. Men der de britiske nybølgefilmene var i svart/hvitt av økonomiske årsaker og delvis fordi tidens

dokumentarfilmer ble laget slik, har kravet om farger i dogmefilm akkurat samme effekt. I dag er fargefilm normen innen teknisk utstyr, og dessuten vanligst innen dagens dokumentarfilm. Moderne filmer i svart/hvitt blir dermed et bevisst, kunstnerisk valg regissøren må ta, og i mange tilfeller blir det også en del av den enkelte regissørs personlige preg på filmene, slik for eksempel tilfelle er med en filmskaper som Jim Jarmusch²⁸.



Eksempel på naturlig lyssetting, hvor resultatet er en overeksponert bakgrunn og et noe kornete bilde.

Farger blir følgelig viktig fordi det er slik vi ser verden. Filtre blir også problematiske fordi de manipulerer med fargene, og gjerne blir brukt for å skape visse følelser og stemninger til forskjellige scener²⁹. Det kan diskuteres hvorvidt ekstra lyssetting også gjør det. Lamper blir i hovedsak brukt for å gi bedre og kontrollert lys til scenene. Slik sett er lett å si at flere av scenene ville tjent på å ha ekstra lys, da det er vanskelig å se detaljer i hele bildeflaten. Likevel vil jeg tro at noe av argumentet mot dette ligger i at kreativ lyssetting kan manipulere fram visse stemninger og påvirke tilskueren i følelsesprosessen rundt handlingen, noe blant annet film noir-filmene³⁰ er kjent for. Naturlig lyssetting er, slik som å avstå fra bruk av filtre, nøytral og dermed mer realistisk. Slik er det i hvert fall i teorien.

Dogme #4: *The King is Alive*, av dogmebroren Kristian Levring, har faktisk noen svært interessante effekter med sin bruk av naturlig lyssetting. I en scene der den unge,

²⁸ Ca halvparten av filmene til den amerikanske independentregissøren er laget i svart/hvitt, bl.a. hans mest kjente, som *Down by Law*, *Stranger than Paradise* og *Coffee and Cigarettes*.

²⁹ Gult filter skaper inntrykk av varme, ro og lykke, mens blått filter gir inntrykk av kulde, distansering og enshomet.

³⁰ Kreativ bruk av mørke og svært lange skygger hensatte tilskueren til utrygghet, og en både psykisk og fysisk underverden.

utadvendte og sjarmerende Gina forsøker å overtale den eldre og mutte Charles til å bli med i oppsettingen av et teaterstykke hun er med i, er svaret hans at han blir med så lenge han får ligge med Gina så mye han vil. Scenen utspiller seg i et mørkt rom, kun opplyst av en liten oljelampe som en av dem har tatt med seg inn. I det Charles kommer med tilbudet sitt er bare halve ansiktet hans opplyst, resten av rommet og kroppen hans er i totalt mørke. Dette får ham til å framstå ond og spøkelsesaktig. Det ser nesten ut som om hodet hans svever i et tomrom. Samme lyssetting understreker Ginas beklemte reaksjon. En lignende effekt, om ikke like framtrædende, er til stede i *Festen* i scenen da Helge tar en samtale med Christian i vinkjelleren etter den første talen, for å tvinge fram en unnskyldning. Christian blir presset til å beklage, men går så tilbake til middagsbordet og holder en ny tale hvor han beskylder faren for indirekte å ha drept søsteren. Scenen i vinkjelleren er preget av en svært lavmelt dialog, og alt fokuset er på Helge og Christian. Også her er rommet mørkt, og har kun en svak lyskilde fra en åpen dør. Under samtalen ser vi i ikke så mye mer enn Helge og Christians halvt opplyste ansikter, noe som gir en svært klaustrofobisk effekt. Det hele understreker både hvor presset Christian føler seg i situasjonen. Vi har faktisk sett en svært lik scene, opplyst og redigert tidligere i filmen. Denne scenen skildrer òg en samtale mellom far og sønn. Begge disse scenene viser at Christian blir stresset av å være i alene i samme rom som faren. I tillegg understreker også det svake, men grelle lyset Helges mangelfulle anger for det som har skjedd. Dette viser at naturlig lyssetting ikke nødvendigvis er nøytral og dermed realistisk per se. Selv i slike tilfeller er det godt mulig å manipulere med stemninger og tilskuerens oppfattelse av situasjonen.



Charles kommer med et uanstendig tilbud i Kristian Levrings Dogme #4: The King is Alive. (Klipp hentet fra youtube.com).



Helge later som han ikke forstår hva Christian mener med beskyldningene sine, og nekter for at det har skjedd. Bildet kutter fra dette, til...



...Christian. Begges ansiker er halvveis dekket av mørke. Dette gir en klaustrofobisk og trykkende stemning.

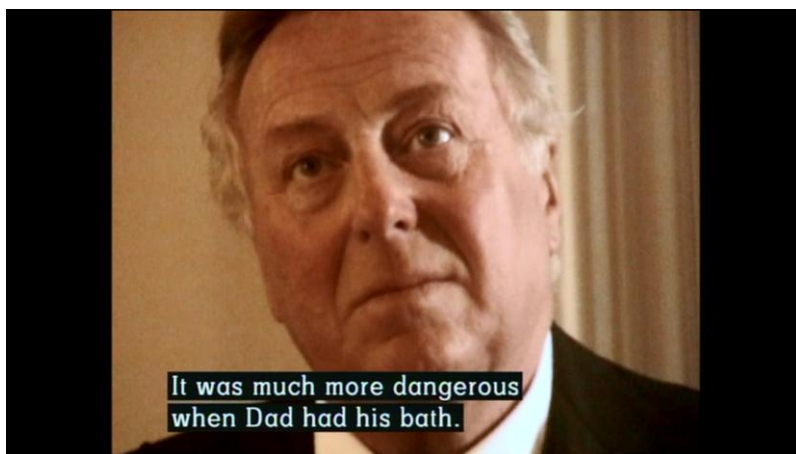
Videre er all lyden vi hører i filmen tatt opp sammen med bildene. Musikken som blir spilt, kommer fra et piano i et av oppholdsrommene. Annen musikk finnes ikke i filmens univers. Musikken som spilles gir dermed ikke samme dramatiske effekt som ikke-diegetisk musikk. Ikke-diegetisk musikk, og særlig spesialkomponert soundtrack, er gjerne lagt på bildesporet får å ”manipulere” tilskueren til visse type stemninger. Slik blir vi dermed forklart hva vi skal føle i gitte situasjoner i filmen. Dette er følgelig mye vanskeligere her, med mindre en av filmens karakterer skulle bestemme seg for å spille noe passende på et instrument som er tilgjengelig, eller at et musikkanlegg med innspilt musikk tilfeldigvis skulle befinne seg i lokalet.

Musikken i *Festen* er fra et piano, og de gangene det blir brukt er det for å spille opp til dans eller underholde middagsgjestene. Likevel hindrer ikke forbudet mot ikke-diegetisk musikk at det kan brukes diverse tilgjengelige rekvisitter for å skape en viss type stemningslyd i filmen. Dette skjer også i *Festen*. Mens Christian holder talen til sin far, er det lyden av et glass som velter som underbygger den nødvendige dramatiske reaksjonen til faren,

og også til en viss grad gjestene. I det hele tatt er det de naturlige lydene (og på et punkt fraværet av dem) av bestikk, servise og stemmer som bygger opp spenningen til hva som skjer. Når Christian slår kniven mot glasset for å tilkjenne at han vil si noe, blir lokalet som til da har vært full av liv, dørgende og nesten unaturlig stille. Stillheten understreker at noe er i gjære. Christian åpner talen humoristisk, og løsner opp noe av den trykkende følelsen igjen. Reaksjonsbilder av gjestene som ler gir en svak lettelse i situasjonen, helt til vi ser både Helenes og Helges noe nervøse og vaksomme blikk. Det er som om de to er de eneste som fanger opp faretegnene. Talen fortsetter i sin humoristiske stil helt til Christian plutselig skifter tema. I det utsnittene skifter fra et halvnært bilde av Christian til et nærbilde av Helge, forteller Christian om de farlige situasjonene som oppsto ”da far skulle bade”. Helges blikk har på dette tidspunktet fått noe faretruende over seg, og som en underbygging av dette hører vi lyden av et glass som velter. Raskt klippes det til Helene, som akkurat da plukker opp glasset og kameraet hviler i stedet på henne noen sekunder, framfor Helge. Vi skjønner nå at både hun og Helge mistenker hva som kommer.



Christian bygger opp til incestanklagene i talen sin. Bildet kuttet til et nærbilde av...



... Helge, som nå mistenker hva som kommer. Som en understreking av dette dramatiske øyeblikket, høres lyden av et glass som velter, og bildet skifter raskt til...



... en nervøs og usikker Helene, som også har sett faretegnene.

Likevel er det noen lyder i filmuniverset som kan virke litt vanskelige dogmemessig. Særlig gjelder dette i de to scenene hvor vi merker nærværet til Linda. Her observerer vi karakterene fra hennes synsvinkel. Når Helene føler nærværet til Linda i rommet hvor hun tok livet sitt, kan vi høre lyden av vann fra badekaret, selv om vi vet at det ikke har blitt fylt. Denne, i filmen noe overnaturlige lyden, er uklar dogmatisk. Har den blitt tatt opp sammen med bildene? Hvor kommer egentlig lydkilden fra? I tillegg skaper dette spøkelsesaktige nærværet en slags kontrast til filmens ellers sterkt realistiske preg.

Et lignende eksempel skjer senere i filmen når Christian har kollapset etter at avsløringene hans endelig har blitt akseptert. Mens han nå ligger på rommet i en halvveis drøm der han kommuniserer med Linda, hører vi en telefon som kontinuerlig ringer i bakgrunnen. Lyden blir svakere og sterkere ettersom hvor våken Christian er. I den forvirrende, drømmeaktige bildesekvensen med flere korte klipp, er ikke lydkilden umiddelbart åpenbar. Ettersom sekvensen er redigert i så mange korte bilder, er det også en stund usikkert hvorvidt lyden er tatt opp samtidig med bildene. Dette kan være et resultat av smart redigering, for på slutten av scenen er det et mye lenger klipp hvor vi ser Christian våkne, samtidig som telefonen kommer til syne i bildet. Ringelyden har nå en mer normal lyd, og det er tydelig at ringelyden i hvert fall er tatt opp sammen med bildet her, og blir dermed diegetisk selv om kreativ redigering eventuelt tåkelegger dette noe.

For realismen i selve historien, er ikke disse to eksemplene på lyd nødvendigvis så malplasserte. I tilfelle med telefonen er det klart at sammensetningen mellom lyd og bilder skal understreke følelsen av å være i en urolig søvn. Dette er slik situasjonen oppleves for

Christian, og er dermed realistisk ut fra et svært personlig plan. I scenen med Helene kan noe av det samme sies. Det er tydelig at resepsjonisten Lars, som befinner seg i rommet sammen henne, ikke kan høre lydene fra badekaret. Dermed trenger ikke denne situasjonen å oppleves som overnaturlig, men som en naturlig sorgreaksjon fra Helenes side. Ettersom Linda døde i badekaret, kan det like gjerne være Helene som innbiller seg lyden siden det er første gang hun er på hotellet etter dødsfallet. På en slik måte forsterkes Helenes savn etter søsteren.

Kameraet er håndholdt, og beveger seg på den måten ganske fritt mellom karakterene i filmen. Selv i scenene hvor gjestene i selskapet sitter rundt middagsbordet, er det tydelig at filmfotografen³¹ sitter ved bordet og filmer det som skjer på samme nivå, og dermed mer ”deltagende” enn om kameraet skulle holdt mer på avstand. Filmene minner enkelte ganger om en familievideo, der samtaler mellom gjester, taler, selskapsleker og -danser blir dokumentert. For en bevisst tilskuer av denne filmen, vil dette inntrykket understrekes av at regissøren ikke er kreditert. Her kan man nærmest tolke det slik at omtrent hele ensemblet står bak filmen, nesten som om det ikke var en regissør til stede. Som Dogmemanifestet krever, er regissøren som kunstner redusert til et minimum. Det er lite her som skulle antyde at Vinterberg har satt sitt personlige preg på filmen, slik tilfellet er med mange etablerte regissører³². Kyskhetsløftet som uniform har heller skapt likhet mellom de forskjellige dogmefilmene, uavhengig av regissører, framfor å skape personlige kunstverk. Er det noe Kyskhetsløftet (og til en viss grad resten av manifestet) virkelig setter krav til, er det filmfotografen og dennes evne til å være til stede med kameraet i de forskjellige situasjonene. På mange måter kan det faktisk sies at filmfotografen er viktigere for filmen enn regissøren. *Festen* var også den filmen som gjorde Anthony Dod Mantle virkelig kjent i filmkretser. I tillegg settes det krav til hva kameraet faktisk har muligheten til å filme, med de begrensningene som er satt i Kyskhetsløftet. Jeg vil diskutere noen av disse elementene nærmere i neste avsnitt.

³¹ Ifølge filmnettsiden imdb.com (Internet Movie Database) var det ikke alltid mulig for filmfotografen Anthony Dod Mantle å filme tett innpå karakterene med håndholdt kamera i disse scenene, og han var nødt til å la skuespillerne filme enkelte sekvenser rundt middagsbordet selv. Dette er godt mulig, og i tråd med dogmeprosjektets filosofi om at alle og ingen i filmproduksjonen er kunstnere/auteurer. Men ettersom imdb.com er en brukerbasert nettside hvor alle kan legge ut informasjon, og jeg ikke har funnet denne informasjonen noe annet sted, har jeg ikke fått verifisert dette.

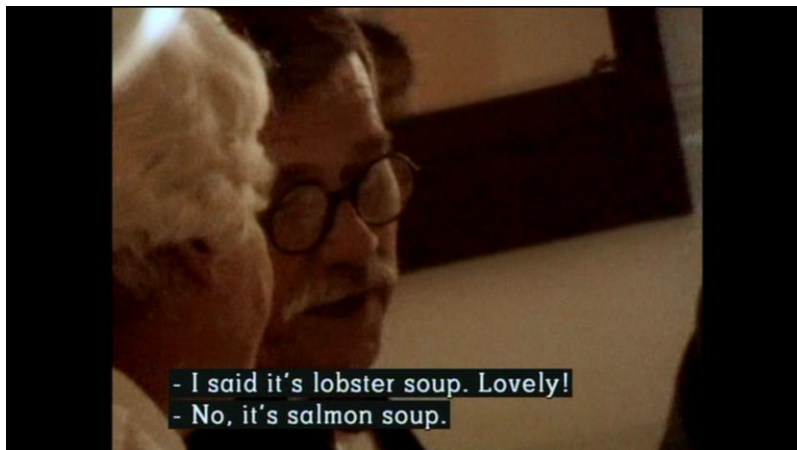
³² Vinterberg har i ettertid også fjernet seg fullstendig fra Dogmemanifestet, og på alle måter laget mye mer teknisk overdådige filmer.



Eksempel på det håndholdte kameraet, og inntrykket av familievideo: Michael får servert vann av Michelle, før kameraet følger henne bort til...



...Mette, som snart starter en samtale med sin svigerfar. Men før samtalen kommer ordentlig i gang, går kameraet videre og...



.. dveler for en stund på en gruppe gjester som diskuterer maten. Kameraet er aldri helt stille, og det kan nesten se ut som om det forflyttes fra gjest til gjest som alle filmer sin lille del av selskapet.

3.7 Det dokumentariske blikk

Dogmefilmens håndholdte kamera, mangelfulle filterbruk og lyssetting er typisk for det Caughie definerer som det dokumentariske blikk. Her er ikke redigeringen gjort mest mulig usynlig og sømløs for på den måten å skape en realistisk gjenkjennelseseffekt, som i det dramatiske blikk. I stedet virker alt som filmes her mer umiddelbart og uøvd. De tidvis merkelige utsnittene og ufokuserte bildene, gjerne enten veldig over- eller undereksponert, gir filmen en form for realisme som skaper en ”her og nå”-effekt. Effektene gir oss inntrykket av å se en dokumentar, uten at det egentlig er det. Filmen lurer oss riktignok ikke til å tro at det vi ser er ekte, slik tilfellet var med *Blair Witch Project* eller andre mockumentaries (Smith:2003,114). Dogmefilmene er åpenbart konstruerte historier, og vi vil derfor ikke føle oss snytt ved å vite at alt er skuespill, noe som skjedde etter den første tv-visningen av Peter Jacksons *Forgotten Silver*³³.

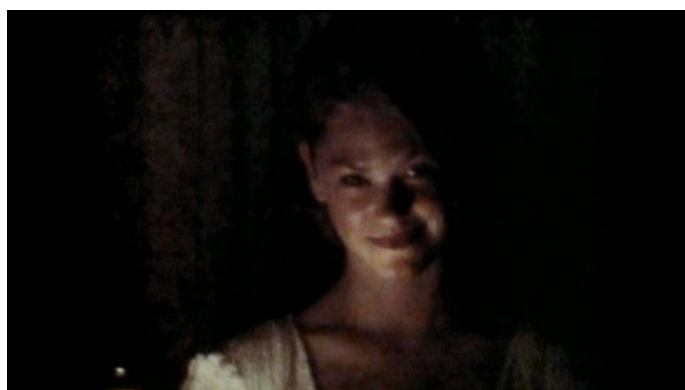
At kameraet er håndholdt gjør det mulig for filmfotografen å være fullstendig mobil og dermed også gå helt opp i situasjonene. Om nødvendig å gå helt inn på skuespillernes ansikter og kroppsspråk. På denne måten blir skuespillerne hele tiden tvunget til kontinuerlig å være i rollen og kan også inspirere til improvisasjoner og sterk innlevelse i rollen. Spontaniteten er da også sentralt for det dokumentariske blikk. Fordi dette skaper en mindre planlagt effekt, blir resultatet også annerledes innenfor redigering. De mer dramatiske shot-reverse-shots blir mindre anvendelige, slik at en karakters personlige synsvinkel raskt blir besvart. I stedet er bevegelige oversiktsbilder og reaksjonsbilder i større grad bruk. I *Festen* er det sjelden vi ser synsvinklene til karakterene vi ser, selv ikke hos Christian. De gangene vi faktisk ser synsvinkelen til personer i denne filmen, er i scenene som er i relasjon til Linda. Dette dreier det Lindas faktiske så vel som innbilte ”synsvinkel”, og i svært korte klipp Helenes og Christians synsvinkel tilbake. Kamerabevegelsene er her så mye tregere enn de ellers er i filmen at man før inntrykk av å se på sakte film. Kombinert gir dette en uventet drømmende og overnaturlig (formativ) effekt.

³³ Den newzealandske regissøren skapte furore i hjemlandet da han lagde en mockumentary om funnet av de forsvunne filmrullene til den glemte newzealandske filmskaperen Colin MacKenzie. MacKenzie skulle ha laget verdens første langfilm rundt 1900, i tillegg til å ha revolusjonert lyd – og fargefilmen, altså lenge før dette ble introdusert. Jacksons film må ha styrket selvfølelsen til det lille øylandet, for når den ble avslørt som juks få dager etter den første tv-visningen, ble Jackson nedrent av hatbrev fra skuffede landsmenn. Filmens ”ekthet” ble nok også styrket av at den inneholdt intervjuer med kjente filmfolk som Harvey Weinstein og Sam Neill.

Særlig er scenen der Christian drømmer at Linda står ved sengekanten og prater til ham, preget av en personlig synsvinkel. Grepet kan faktisk sees som både formativt og mer dramatisk enn dokumentarisk. Selv om kameraet også her er håndholdt, er det likevel mer stabilt enn hva det stort sett er ellers i filmen. Her fokuserer kameraet på blikkretningen til Linda og Christian, og sekvensen bærer mer preg av en slags shot-reverse shot, fremfor det dokumentariske reaksjonsblikket. Den eneste lyskilden er et flakkende stearinlys som tidvis mørklegger bildet totalt. Scenen understreker Christians psykiske tilstand på en måte som kanskje ikke hadde vært mulig innenfor den strengeste tolkningen av dogmebegrepet.



I en drømmeaktig tilstand blir Christian oppmerksom på Lindas nærvær, noe han forsøker å formidle til en sovende Pia. Kameraet beveger seg mot høyre...



... og i et kort lysglimt ser vi Linda observere Christian, før bildet midlertidig blir mørkelagt...



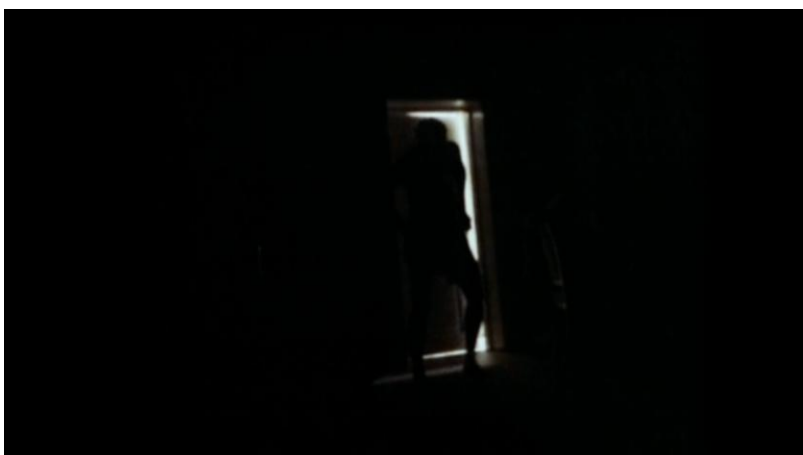
... og Christian må tenne et stearinlys før han går bort til Linda...



.. De har en kort samtale, hvor vi møter begge synsvinkel i en shot-reverse shot et par ganger...



Samtalen bidrar til at Christian får fred med seg selv....



... før han våkner og står opp. Filmteknikken går nå tilbake til de mer tradisjonelle dogmegrepene.

At en film innehar slike sekvenser som bryter med filmens overordnede, generelle stil viser at filmer ikke nødvendigvis kun inneholder det dokumentariske eller dramatiske blikk. Caughie påstår heller ikke dette. Derimot vil jeg tro at det er svært vanlig at filmer gjerne har en kombinasjon av begge, særlig i senere år da filmkameraene ble lettere å bære. Ikke uvanlig kan vi se det dokumentariske blikket i scener som skildrer gatekamper og voldssomme gatekamper³⁴, der håndholdt kamera, unaturlige vinkler etc. understreker elementer som forvirring, høyt tempo og panikk.

Håndholdt kamera og naturlig lyssetting som grep er svært interessant realistisk sett. Dette fordi det gir assosiasjoner til dokumentaren. Slik blir det lettere å akseptere handlingen som nøytral og objektiv enn tilfellet er ellers. I stedet for følelsesmessige identifikasjoner som for eksempel personlige synsvinkler, er det lettere å få en mer distansert, observerende relasjon til handlingen. Som nevnt gir måten *Festen* er filmet på nesten inntrykk av å være en familievideo, filmet av en for oss usynlig gjest, eventuelt flere av gjestene i selskapet. Kameraet beveger seg lett mellom gjestene og blir et tilbaketrukket vitne til bruddstykker av samtaler mellom gjestene. I flere tilfeller får vi ikke observert hele samtalen eller situasjonene. Til det beveger kameraet seg for raskt over til noe annet. I stedet får vi et mer helhetlig, oversiktlig bilde av hva som skjer i selskapet. Gjestene framstår ikke nødvendigvis med full karakterdybde. En slik dypere skildring har blitt overlatt til hovedpersonene. Likevel

³⁴ For eksempel i Stephen Daldrys *Billy Elliot* fra 2000.

får vi et godt inntrykk av flere av dem, som gjør det mulig å bygge videre på dem som personligheter (for eksempel den svært deprimerte onkelen, og Helges senile og perverse far; hvordan har denne faren påvirket Helges personlighet?). Vi får et inntrykk av slags forhold de har til hverandre som storfamilie. Det virker vennlig og jovialt, men ikke nært. Hvor vidt de har omgang i andre sammenhenger vites ikke.

Hva denne filmen viser, er at det er fullt mulig å lage gode historier selv uten at man har alle mulige tekniske hjelpemidler til sin disposisjon. Det er ikke nødvendig med mye ”kosmetikk”, som Dogmebrødrene kalte det, for å formidle historien. Disse storslagne tekniske nyvinningene, lyd- og bildemanipulasjonene fjerner fokuset på den ekte og sanne historien. Selvfølgelig kan deler av Dogmemanifestet kan oppfattes å være noe pompøst og satt på spissen. Det er fullt mulig å lage realistiske filmer og å vise ”sannheten” uten slavisk å følge denne uniformeringen som Kyskhetsløftet krever. Poenget er likevel at en slik uniformering fungerer som en god hjelp til å fokusere på det som er viktig i filmen, nemlig karakterene og historien. Skal fortellingen virke ekte³⁵ må historien og karakterene være godt gjennomarbeidet. Her er det tydelig, særlig med tanke på Kyskhetsløftet, at filmens form, stil eller *syuzhet* om man vil, har vært nøye vurdert når filmen skulle lages. Historien (fabulaen) er fokuset, og alle stilistiske elementer som fjerner fokuset og konsentrasjonen fra dette er rippet vekk.

³⁵ Dette innebærer selvfølgelig at du vil lage en fortelling som er ekte og realistisk; hva ville regissører som David Lynch eller Terry Gilliam vært uten mye bruk av filmteknikker og studioer? *Eraserhead* og *Brazil* ville nok ikke blitt laget uten, men de har heller ikke hatt som mål å være realistiske.

Kapittel 4: Avslutning

I denne teksten har jeg forsøkt å forklare forskjellige sider av realisme som filmteori og hvordan den kan forstås i forhold til forskjellige filmretninger. Gjennom filmene *Festen* og *Saturday Night and Sunday Morning* har jeg analysert hva det er som gjør dogme – og britisk nybølgefilm realistiske, hvilke narrative og filmtekniske strukturer som understreker dette, og hvordan de står i forhold til manifestene de er inspirert av. Selv om det kan argumenteres for at det er aspekter ved disse filmretningene som ikke alltid er realistiske, er det ikke det som har vært mitt fokus. Jeg har i all hovedsak ønsket å finne gode forklaringer på hva realisme *er*, ikke hva det *ikke er*.

Realismen er et begrep som har en bred betydning, også innen kunst- og kulturhistorien. En enkel definisjon på begrepet har det derfor ikke vært ønskelig å komme med. Derfor har jeg stort sett diskutert teorier som har hatt relevans for filmretningene jeg har analysert. Bazins og Kracauers teorier har vært særlig interessante for å diskutere realismen. Deres tekster om virkelighetstro/realistiske og bildetro/formative tendenser legger et godt grunnlag for hvordan en kan se på filmen som medium.

Både dogme og britisk nybølgefilm er regnet som gode eksempler på realistiske filmretninger som i sin tid fikk stor suksess. I tillegg fikk både *Saturday Night* og *Festen* stor omtale, mye på grunn av tematikken og hvordan filmene ble laget. Men der *Saturday Night* og britisk nybølge i stor grad følger regler for usynlig redigering og klassisk fortellende stil, og dermed først og fremst fokuserer på realistisk tematikk, har dogmefilmen svært strenge regler for hvordan filmteknikken skal brukes for å framstå som realistisk. Når det er sagt, er ikke den britiske nybølgefilmen alltid klassisk i fortellerstilen, samtidig som dogmefilm også vektlegger narrativ realisme.

Som det framgår, forholder *Saturday Night* og nybølgefilmen seg til både en teknisk og narrativ realisme. Teknisk er disse filmene hovedsakelig klassiske og usynlige. I tråd med Caughies distinksjon om det dramatiske blikk føler vi med karakterene, omtrent som om vi ser verden som dem. Likevel preges filmene av enkelte tekniske stilbrudd som på mange måter ligner dokumentarfilmene.

Slektskapet til Free Cinema-bevegelsen og dokumentarfilmene de lagde, er tydelig i nybølgefilmene. Selv om nybølgen også hadde andre inspirasjonskilder, som for eksempel social problem-filmene, var det Free Cinema som bredde grunnen for mye av nybølgefilmenes narrative og stilistiske grep. Hovedgrunnen var nok at flere av filmskaperne som startet i Free Cinema-bevegelsen gikk over til å regissere nybølgefilmer. Dermed tok de med seg holdningene som lå til grunn for dokumentarfilmene som de satte opp på National Film Theatre. Det første Free Cinema-manifestet ble i så måte et slags manifest for nybølgefilmene, og store deler av det er gjenkjennelig i filmer som *Saturday Night*:

“(…) Implicit in this attitude is a belief in freedom,
in the importance of people and the significance of the everyday.
As filmmakers we believe that (...)
The image speaks. Sound amplifies and comments.
(...)
An attitude means a style. A style means an attitude.”

Manifestet påpeker her viktigheten av hvordan mennesker og hverdagssituasjoner blir skildret. Filmskaperne ønsket å framstille karakterene med respekt og sympati. Særlig preges retningen av at filmene, i likhet med mange italienske neorealistiske filmer, ”stopper” handlingen over lengre perioder for å la kameraet studere karakterenes miljøer og tilfeldige mennesker og hendelser på gaten. Slike dokumentariske elementer, av Kracauer kalt *flow of life*, er tydelige i flere av de britiske nybølgefilmene, selv om de ikke nødvendigvis dominerer stilen i filmene. Dette grepet flytter heller fokuset fra selve historien til å skildre et større miljø, og skaper en større dybde til filmens setting. Selv om vi gjennom disse ”distraksjonene” ikke alltid lærer mer om filmens hovedpersoner, får vi gjerne et innblikk i gjeldende samfunnsstrukturer, bybeskrivelser og sånn sett et realistisk bilde av folks hverdag.

Dette grepet kan defineres som dokumentarisk, men er det ikke beslektet med Caughies dokumentariske blikk. Kameraet er sjeldent håndholdt, ute av fokus eller preget av å ”stå utenfor handlingen” som en observatør. Den dokumentariske stilen her minner likevel om dokumentargrep i sin lange dveling på hendelser som ikke nødvendigvis har tydelig narrativ funksjon for historien. På denne måten gjøres filmer mer realistiske fordi alle elementer av folks hverdag blir vist i sin ”naturlighet” og ”ektehet”. Det vi er vitne til, er daglige

situasjoner hvor mennesker vandrer gatelangs, barn leker i gatene og lignende. *Saturday Night* benytter seg av dette grepet ved flere anledninger. Denne dokumentarrealismen av at nybølgefilmene understrekes ved at filmene ofte er i svart/hvitt. Dette er i motsetning til de ”større” kinofilmene, som på denne tiden hadde begynt å komme i farger. Utseendemessig fikk da nybølgefilmen større likheter med datidens tv-dokumentarer.

Innenfor den narrative strukturen, kjennetegnes nybølgefilmene blant annet at de skildrer arbeiderklasse miljøer. Dette var en kontrast til de mer mainstreamaktige, britiske filmene som stort sett var fortellinger fra middelklasse miljøer. I disse skildringene lå det elementer av både karakter-, jobb- og bybeskrivelser, det vil si arbeiderklasse hjem, arbeiderklasse yrker og dialekt/slang. I *Saturday Night* jobber Arthur på fabrikk. Filmen beskriver svært godt det monotone arbeidet han gjør, og til en viss grad arbeidsforholdene der gjennom gjennom en veksling av lange tagninger og nærbilder. Lydene fra alle maskinene i fabrikk forsterker også arbeidet. I scenene fra fabrikk er det i liten grad brukt ikke-diegetisk musikk over, og i samtalene ligger karakterenes stemmeleie på et visst nivå. Dette gir i stor grad en realistisk effekt, fordi det hentyder hvor mye bråk det er på slike arbeidsplasser. Disse scenene er dessuten filmet i de ekte lokalene til Raleigh sykkel fabrikk, ikke i et studio, som antagelig vil skape en realistisk effekt for de som har jobbet ved dette stedet.

Med unntak av et par gatebilder filmet i London³⁶, er faktisk hele *Saturday Night* filmet on location i Nottingham. Realistisk er dette et smart grep, særlig med tanke på at filmen er laget i en tid da svært mange filmer hadde flere scener filmet i studio. Et slikt valg skaper en gjenkjennelse effekt. Dette er Nottingham, et sted som kan kjennes igjen, og som har en identitet. Arbeiderklasse boligene, med tilhørende bakgårder og trange gater, skaper en følelse av sted, hvor virkelige mennesker bor. Inntrykket forsterkes av oversiktsbilder av byen, hvor rykkende fabrikkpiper står tydelig fram mellom husene. Som så mange andre nord-engelske byer er Nottingham en industriby, og har dermed en stor prosent arbeiderklasse. Selv hjemmene gir inntrykk av å være mer realistisk skildret. For første gang ble karakterenes kjøkken, et av de mest brukte rommene i et hjem, en naturlig del av interiøret og ga dermed filmretningen tilnavnet kjøkkenbenkrealisme.

³⁶ Hvorfor det er valgt å filme to tagninger av en større scene i en annen by har jeg ikke funnet noen forklaring på.

Realismen øker i tillegg når karakterene får snakke den dialekten som hører til området der filmens handling er satt til. Her er det liten tvil om at nybølgefilmene gjorde mye pionerarbeid i Storbritannia. Det standardiserte talemålet³⁷ som stort sett var brukt tidligere, var muligens lettere å forstå og sånn sett ”penere” i manges ører. Men det var langt fra slik de fleste virkelig snakket. Dialekter og slang var i hovedsak brukt av karakterer som skulle være morsomme eller dumme, ikke av de karakterene som skulle tas seriøst. *Saturday Nights* utstrakte bruk av Nottingham-dialekt var på tiden den ble laget derfor uvanlig.

Det er klart at dialekt og talemåte er en viktig del av realismeskildringen. Dialekt er en stor del av identifikasjonen til både karakteren og byen/stedet som blir skildret. Stemmer ikke dialekten til karakterene med området de bor i, er det lett at tilskueren mister troverdigheten til filmen³⁸. I seg selv er ikke dialekt nok til å definere en film som realistisk, men da den britiske nybølgen skred frem, var dette så nytt og spesielt at det likevel ble et kjennetegn for realismen. Særlig var dette kombinert med at nybølgefilmene, i motsetning til tidligere britisk film, i hovedsak var satt til nord-engelske byer, og at de skildret arbeiderklassen på en respektfull måte. Nå indikerte ikke lenger dialektene og arbeiderklassestatusen dumhet, karakterene ble skildret flerdimensjonale og konfliktfylte, akkurat som vanlige og virkelige mennesker.

Hovedpersonene i nybølgefilmene er altså ikke den typiske, gode helt. Her var det runde personligheter, med flere gode og dårlige sider. Begrepet *Angry young men* ble betegnelsen på de aggressive hovedpersonene i flere av dem. Personligheten deres var på mange måter sjokkerende for sin samtid, men langt ifra uforståelig. Denne personligheten er gjerne en kombinasjon av dialekt og fargerikt språk, et utsvevende liv preget av rå seksualitet og fyll, og en frustrasjon over samfunnet og/eller en vanskelig livssituasjon. Arthur er sånn sett en typisk representant for dette livet. Han har en sterk mistillit til autoriteter og kollegaer som klatrer oppover i systemet, og viser på denne måten en sterk klassestolthet. Han vet hvor han kommer fra og er lykkelig med det livet. Samtidig er han stolt, og viser en sterk motvilje mot å bli ”satt på plass” av fabrikkledelse og eldre generasjoner. Han har ikke noe ønske om å

³⁷ Tilsvarende norsk riksmål/teaterspråk som er å høre i norske filmer fram til 60-tallet.

³⁸ Et godt eksempel i norsk sammenheng er filmatiseringen av Varg Veum-filmene. Til tross for gode mottagelser ellers i landet, ble filmene upopulære i Bergen fordi hovedpersonen ble spilt av en østlending.

bli etablert, og har derfor et uforpliktende forhold til en gift kvinne. Forholdet er likevel varmt og kjærlig, og han er i stand til å vise henne stor omtanke.

I mange nybølge- og social problem filmer, preges karakterene av reelle sosiale problemer. Uønskede graviditeter, som i *Saturday Night*, er et av de vanlige temaene. Dette var særlig problematisk fordi abort på denne tiden var ulovlig. Men som i det virkelige liv, opplever folk problematiske situasjoner som det kan være vanskelig å ta stilling til. Disse filmene forholder seg til dette på en relativt objektiv og nøytral måte. Fordi karakterene har så mye dybde, er det fullt mulig å sette seg inn i perspektivet til de fleste karakterene og få sympati med dem.

Når det gjelder dogmefilmene, er de også preget av å formidle både narrativ og filmteknisk realisme. I *Festen* er den tekniske realismen særlig tydelig ved at dogmereglerne er full i så stor grad. Her er det ingen ikke-diegetisk lyd lagt på lydsporet, kameraet er håndholdt gjennom hele filmen og det er ikke brukt ekstra lamper for å kontrollere lyset. Dessuten er filmen i farger, og det er ikke brukt fargefiltre. Dette er en måte å lage film på som er svært lik dokumentarfilmer, bare på en annen måte enn nybølgefilmene. Her blir ikke historien ”stoppet” av lange, dokumentariske tagninger som skildrer dagliglivet. I stedet skaper de overnevnte grepene en følelse av umiddelbarhet og uøvd handling. Det håndholdte kameraet som hele tiden følger skuespillerne, i stedet for motsatt, gir inntrykk av at scenene ikke er planlagte. Inntrykket forsterkes av den mangelfulle lyssettingen som gir kornete og ueksponerte bilder. Mangelen på ikke-diegetisk musikk og effektlydergjør at vi heller ikke kan manipuleres til følelser rundt handlingen. Det vi hører i filmen, er det som blir sagt og gjort i filmen, og vi får muligheten til å forholde oss til det på en objektiv måte.

Dette er en form for realisme Caughie beskriver i sin tese om det dokumentariske blikk. Blikket åpner for en form for deltagelse. I stedet for å identifisere oss med karakterene som om de var oss selv, blir vi satt inn i situasjonen som en observatør. Det håndholdte kameraet og utsnittene gjør oss til den nøytrale deltageren, som setter oss inn i situasjonen samtidig som vi står utenfor og betrakter den. Vi er aktive vitner til hendelsene og karakterenes reaksjoner på dem, men blikket vårt blir aldri møtt på samme måte som i det dramatiske blikket.

Årsaken til at dogmereglene ble lansert er at Dogmebrødrene hadde sett seg lei på filmbransjens overdrevne hylling av filmer som fokuserer mer på storslagen teknikk enn å formidle gode historier. Ved å strippe filmteknikken ned til et minimum, blir filmskaperen tvunget til å fokusere på historien og sørge for at den har noe å formidle. Dessuten skaper dogmereglene en form for uniformering som vanskeliggjør et personlig, kunstnerisk uttrykk. Dette fungerer realistisk fordi historien da framstår som nøytral og objektiv, uten innblanding fra utenforstående.

Innen det narrative er det også flere elementer å ta tak i. Dogmemanifestet krever at filmen må lages on location og at det bare er tillatt med kulisser som befinner seg på stedet. Handlingen må foregå i nåtid, og unødvendig vold er forbudt. Disse reglene skal i prinsippet fjerne unaturlige elementer fra historien. Overdreven fysisk dramatikk reduseres. Nåtidsdramaer forhindrer potensiell feil kulisser og kostymer, som kan snike seg inn i periodedramaer. Dessuten skaper filmer satt til nåtid en større identifikasjon og gjenkjennelse hos tilskueren. Det samme gjelder filmer som er skapt on location. Her ligger mye av de samme tankene til grunn, som i nybølgefilmen.

Kyskhetsløftet vektlegger også viktigheten av psykologiske motivert karakterer. Det er karakterene som motiverer handlingen, ifølge manifestet, ikke omvendt. Når filmen er fjernet for all teknisk excess, er det dramaet og karakterene som står igjen. Gode, runde karakterer er til syvende og sist de som driver dramaet framover. Realismen oppstår fordi de handler på vegne av seg selv, og ikke som en funksjon for å løse utenforstående situasjoner. I *Festen* er det Christians indre motivasjon for å yte sin døde søster rettferdighet, som driver ham til å avsløre faren som incestuøs. Den enkle produksjonen, som minner mer om en familievideo enn en langfilm laget for kinovisning, er et klassisk familie- og karakterdrama. De horrible avsløringene som kommer fram i filmen motiverer ikke til storslagne resultater eller brutal vold. I stedet er filmen en studie i familiedynamikk og psykologiske reaksjoner på store tragedier.

Litteraturliste

Aitken, Ian: *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction.*

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

Bazin, A. "The Aesthetic of Reality:Neo-realism." I *The Eurpean Cinema Reader.*

Red: C. Fowler, 56 – 63, London og New York: Routledge, 2002

Bazin, A. "*Farrebique*, or the Paradox of Realism". I *Bazin at Work. Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties.* Red: B. Cardullo, 103 – 108, London: Routledge, 1997.

Bazin, André: *What is Cinema? volume 1*

Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967

Bazin, André: *What is Cinema? Volume 2*

Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971

Bordwell, D. "The Art Cinema as a Mode of Practice". I *The European Cinema Reader,*

Red: C. Fowler, 94 – 102, London og New York: Routledge, 2002

Bordwell, David, Janet Steiger og Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* London: Routledge, 2006.

Bordwell, David og Kristin Thompson *Film Art. An Introduction.*

New York: The McGraw-Hill Companies, 2008

Bordwell, David: *Making meaning*

Cambridge, Massachusetts og London England: Harvard University Press, 1989.

Bordwell, David *On the History of Film Style*

Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999

Bordwell, David *Poetics of Cinema*

New York og London: Routledge, 2008

Bordwell, David *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies.*

Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2006.

Braaten, L. T., S. Kulset og O. Solum *Introduksjon til Film. Historie, teori og analyse.*

Oslo: Gyldendal Akademisk, 2003.

Caughie, John *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture.*

Oxford: Oxford University Press, 2000.

Dupin, Christophe (red.) *Free Cinema*, leaflet til Free Cinema dvd-boks.

British Film Institute, ikke oppgitt år.

Ezra, Elizabeth (red.) *European Cinema.*

Oxford: Oxford University Press, 2004.

Gaut, B. "Naked Film: Dogma and its Limits". I *Purity and Provocation. Dogma 95.*

Red:M. Hjort og S. MacKenzie, 89 – 101, London: British Film Institute, 2003.

Grodal, Torben: "The Experience of Realism in Audiovisual Representation". I *Realism and "reality" in film and media.*

Red: Jerslev, A., 67 - 92, København: 2002

Hallam, Julia og Margaret Marshment *Realism and the Popular Cinema*

Manchester : Manchester University Press, 2000

Hill, John *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956 – 1963.*

London: BFI publishing, 1986

Hjort, M. "Dogma 95: A Small Nations Response to Globalisation". I *Purity and Provocation. Dogma 95.*

- Red: M. Hjort og S. MacKenzie, 31 - 47 , London: British Film Institute, 2003.
- Langkjær, Birger "Realism and Danish Cinema". I *Realism and "reality" in film and media*.
- Red: Jerslev, A., 15 - 40, København: 2002
- Kracauer, Siegfried *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*.
- Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Lapsley, Robert og Michael Weslake *Film theory: an introduction*
- Manchester: Manchester University Press, 1988
- Rimmon-Kenan, Sholmith *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*.
- New York: Routledge, 1991.
- Schneider, Steven Jay (red) *501 filmregissører*
- Oslo: Orion Forlag AS, 2008
- Sillitoe, Alan *Saturday Night and Sunday Morning*
- London: Paladin Grafton Books, 1958
- Smith, Murray *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*
- New York: Oxford University Press, 1995
- Smith, Murray "Lars von Trier: Sentimental Surrealist" I *Purity and Provocation. Dogma 95*.
- Red: M. Hjort og S. MacKenzie, 111 - 121, London: British Film Institute, 2003.
- Stam, Robert *Film Theory. An Introduction*.
- Malden, Mass: Blackwell, 2000
- Stevenson, Jack *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press LLC, 2003
- Street, Sarah: "From Ealing Comedy to the British New Wave" *European Cinema*.

Red: Ezra, E., 176 – 193, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Wandor, Michelene *Post-War British Drama. Looking Back in Gender.*

London og New York: Routledge, 2001.

Hovedoppgaver:

Fürst, Maria: *Den Virkelige Festen. En fortellerteoretisk filmanalyse.* Hovedoppgave,

Institutt for Medier og Kommunikasjon, Universitetet i Oslo. 2001

Kjelstrup, Jan Richard: *Realisme i britisk fjernsynsdrama. Tre analyser med utgangspunkt i realismeteorien.* Hovedoppgave.

Institutt for Medier og Kommunikasjon, Universitetet i Oslo, 2001

DVD'er

Bier, Susanne (2002) *Elsker dig for evigt* [Film] Danmark: Zentropa Entertainments

Clayton, Jack (1959) *Room at the Top* [Film] Storbritannia: Remus, Romulus Films

Dupin, Christophe (2006) *Small is Beautiful: the Story of the Free Cinema Films Told by Their Makers* [Dokumentar] Storbritannia: British Film Institute, del av *Free Cinema* DVD-boks, utgiver: British Film Institute, ikke oppgitt årstall.

Korine, Harmony (1999) *Julien Donkey-Boy* [Film] USA: 391 Productions

Leigh, Mike (2005) [Intervju] "Tromsø Internasjonale Filmfestival" Ekstramateriale *Vera Drake* (2004) [Film] Storbritannia: Thin Man Films

Murphy, Robert, A. Sillitoe og F. Francis, (2009) Kommentarspor *Saturday Night and Sunday Morning* [Film], Storbritannia: British Film Institute (BFI)

Reisz, Karel (1960) *Saturday Night and Sunday Morning* [Film] Storbritannia: Woodfall Film Productions.

Richardson, Tony (1961) *A Taste of Honey* [Film] Storbritannia: Woodfall Film Productions

Richardson, Tony (1959) *Look Back in Anger* [Film] Storbritannia: Woodfall Film Productions

Schlesinger, John (1962) *A Kind of Loving* [Film] Storbritannia: Vic Films Productions

von Trier, Lars (1998) *Idioterne* [Film] Danmark: Zentropa Entertainments

Vinterberg, Thomas (1998) *Festen* [Film] Danmark: Nimbus Film

Internettsider:

British Film Institutes sine hjemmesider, om Free Cinema (www.bfi.or.uk):

<http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/>

Internet Movie Database hjemmesider (www.imdb.com):

Festen: (triviaseksjonen) <http://www.imdb.com/title/tt0154420/trivia>

hentet 2.11.2010

Mifunes Sidste Sang: (triviaseksjonen) <http://www.imdb.com/title/tt0164756/trivia>

Hentet 2.11.2010

Skjoldenæsholm Hotel og Konferenscænters hjemmesider:

<http://www.skj.dk/> hentet 7.5.2010

Youtube.com (www.youtube.com)

Klipp fra Dogme#4 The King is Alive

<http://www.youtube.com/watch?v=s3e5gBL9H9w> hentet 27.4.2010

Regi: Christian Levring, 2000

Zentropa Productions' hjemmesider: (<http://www.zentropa.dk>)

Filmen "En lille film om et stort selskab"

Zentropa productions 2003 (version 1.00.3000) © 1992 – 2007 Zentropa:

<http://www.zentropa.dk/zen-video/zentropafilm/>